

ester

La Redacción da fe de su agradecimiento
a los siguientes patrocinadores de *Mester:*

DEL AMO FOUNDATION
CHICANO STUDIES CENTER, UCLA
GRADUATE STUDENTS ASSOCIATION (GSA), UCLA

Portada: Mapa de América, según Sebastián Münster (1489-1552), entresacado de *Meister der Kartographie*, Leo Bagrow y R. A. Skelton, Berlín, 1963. Del mismo libro se tomó la ilustración del reverso, la cual es parte de un mapa del siglo XV, hecho por Grazioso Benincasa.

Mester se publica dos veces por año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en sus páginas no son siempre las de la Redacción, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin sellos postales. Toda colaboración deberá enviarse por duplicado a *Mester*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Calif. 90024.

Condiciones de Venta y Suscripción:
Número suelto . . . . 3.00 dólares
Suscripción anual . . . . 6.00 dólares
Suscripción de estudiante . . . 4.00 dólares



Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

Volumen IV — Abril de 1974 — Número 2

ÍNDICE

Oda a Pablo Neruda
(1904-1973)

A ti,
poeta de la tierra,
a ti,
chileno de este mundo
y sembrador de flores:
a ti yo canto.
Has dejado de ser
para existir en la memoria:
has arrancado aquellos calcetines
y te has puesto,
irremisiblemente,
las botas valerosas para el viaje.
Preso en la isla
frente al mar,
en tus últimos días lloraste
por tus poemas
que sembraron sangre;
y en tu patria,
en las últimas horas de tus ojos,
retumba el polvorín de las ideas.
Qué sencillo sería,
poeta,
que tus hermanos
se hubieran amado como proponías!
Qué sencillo
si hubieran seguido
tu mensaje
—el de amor—
que a veces,
en la luz de tus libros,
propagabas!
Pero ni tú tenías la respuesta:
eras una voz,
grandiosa pero humana,
telúrica y fluvial
como tu verso.
Y nos dejas
un testamento dividido
en cincuenta años de canciones:
desde Maruri hasta París,
¡cuánta distancia y cuánto cielo!
Cuántos dolores en Ceylán,
cuántos amores en Italia,
cuántos claveles en Madrid
y libros en Valparaíso!
La mujer que has amado
te llorará en las piedras,
pero vive su nombre
en todas las esquinas del planeta;
quien se queda muy sola
es la celeste niña,
el mascarón de proa de tu barco,
aquella tu rosa de los mares
que siempre te esperaba,
abeja más pura que los sueños.
Dedicaste tu canto
a una corona de flores en la tierra;
separaste tu nombre
de ferias y carteles;
te escondiste a vivir,
pero saliste a conocer el mundo
con pasaporte triunfante de poemas.
Con tus versos viajaste,
curioso y taciturno a veces,
y parabas en la orilla de los mares
a arrancar caracolas de las ondas.

Regresas a tu centro:
hacía mucho
que le habías pedido a la piedra
te guardara un lugar entre los suyos.
Ya lo has logrado:
duerme, poeta.
La araucaria y el viento de las islas
vigilarán tu sueño
para siempre.

——Eliana S. Rivero
9-24-73

Simbolismo temático y titular

en

LAS MANOS DEL DIA

En una entrevista con Rita Guibert, Pablo Neruda declaró que en su poesía no había símbolos; que cuando aparecía una paloma o una guitarra, eran eso sencillamente.[1] También dijo, no mucho antes de morir, que su poesía no era complicada ni metafísica, porque él no era hombre metafísico ni complicado, sino un hombre simple; y así como él era su poesía.[2] Pese a los comentarios del poeta, uno de sus últimos libros parece darnos la pauta de su creación simbólica; después de todo, el proceso creador no deja de existir aunque su autor afirme no ser intelectual.[3]

Las manos del día, poemario de 1968, está estructurado y construido a base de una palabra-objeto-símbolo: la mano. La obra contiene cuatro poemas que se nombran "Las manos negativas", "La mano central", "El cuerpo de la mano" y "Las manos de los días"; la palabra *mano* (o su plural *manos)* aparece un total de sesenta veces en las sesenta y ocho composiciones que forman el libro. Pero no siempre aparece el término en el mismo nivel. Intentemos sistematizar este universo "manual" que se nos presenta.

Indiscutiblemente, la mayoría de las instancias en que aparece la *mano* está constituida por una gran serie de frases directas; vemos al poeta elemental refiriéndose a las manos de sus semejantes, a las manos sucias de los obreros, de los ferroviarios, a sus propias manos inútiles para el trabajo básico, o simplemente a unas manos humanas prendiendo el fuego del pedernal – "unas manos / abren el pecho amargo / de la altura / y dos piedras se besan," ("El frío", p. 18). Pero también hay un número de versos en los que se realiza una primera sustitución, un tropo "natural": "quiero comprar manos" ("El sello del arado", p. 63); "mis manos navegaron por la extensión" y "las manos del mar con sus guantes verdes" ("El fondo", p. 57); "sus manos como dos guantes muertos" ("Los soberanos", p. 47); "una mano es un cuerpo" ("El cuerpo de la mano", p. 54); "tus manos, árbol muerto" ("La ceremonia", p. 59); "las manos verdes de la lluvia" ("El olvido", p. 16) – en estas imágenes tradicionales la sustitución o conversión poética del significado primario del objeto se realiza a un nivel básico de símil, de metonimia, de simple dislocación o traspaso de semejanzas físicas, morales o axiológicas (piénsese en el aspecto del árbol, en las funciones oceánicas y pluviales de erosión, de amase, de desgaste y roce "manual"). Mas llegamos todavía a un tercer nivel, donde la imagen ya no es tan objetiva, donde la semejanza entre las entidades comparables es sólo perceptible después de un sutil análisis; el signo-palabra se convierte en *símbolo,* o vehículo transmisor de la contemplación de una realidad anímica. En frases como "El cuerpo de la mano" (p.54), "Las manos negativas", (p. 13), "La mano central" (pp. 30-31), "Las manos de los días" (p. 99), "la eternidad de manos transparentes" (p. 38), "la mujer de siete manos" (p. 20), como veremos oportunamente, aparece la *mano* como símbolo póetico último, como individualización de una percepción-emoción-concepción, que es lo que nos interesa en este estudio. Porque ésta es la verdadera y última imagen, la realización extrema de una interpretación del mundo; la clave poética del libro. Aunque no lo haya querido ver o admitir el poeta, hombre a quien muchas veces –con razón– cansaba la crítica, *Las manos del día* contiene una armazón simbólica que es la estructura esencial de la obra; y hasta algo más especial . . . el poemario es ejemplo vivo de un ejercicio poético poco frecuente: el símbolo continuado, ya no en una sola composición, sino a lo largo de una obra entera.[4]

¿Qué puede simbolizar la *mano?* Al nivel básico, es la extensión de la extremidad superior, el instrumento o herramienta útil que distingue a los primates. Prensil, hecha al aprendizaje coordinado, llega a convertirse en guía de pincel, buril, pluma y cuerda. La mano apresa, construye, alimenta, da, regala, acaricia, pide, ataca, defiende y –sobre todo– crea. Utilidad material y capacidad creadora se encuentran en la mano; y para Neruda, tal parece que la habilidad manual de fabricar es más importante que la de sostener la pluma. La connotación social y humanitaria del "destino" de las manos nos guía a un motivo constante del libro – el remordimiento del *no hacer:*

Me declaro culpable de no haber
hecho, con estas manos que me dieron,
una escoba.
Por qué no hice una escoba?
Por qué me dieron manos?
Para qué me sirvieron
si sólo vi el rumor del cereal,
si sólo tuve oídos para el viento

("El culpable", p. 7)

¿Y qué hacen las manos de un poeta, realmente? En un sentido superior, dar testimonio de belleza, manejando la palabra; en un sentido medio, son instrumentos de mero uso diario en el vestir, en el comer, en el cuidar del cuerpo, en el amor físico. Pero en un sentido *proletario* no hacen nada; no laboran diariamente en una fábrica, por el bienestar utópico de la sociedad, al unísono con las necesidades primarias del planeta. Y tenemos aquí un buen ejemplo del materialismo *esencial* de Neruda; al fin y al cabo no es la ideología de la supremacía laboral lo que le hace añorar el trabajo rudo, sino una cósmica visión de manos que ahondan en la entraña terrestre, manos colectivas que crean algo y se unen en lo íntimo del cosmos en apretón fraternal. Por eso quisiera el poeta compartir la suerte del hombre universal, que en la agricultura y en la artesanía fabrica la vida y traza el camino del futuro.

De tu destino dame una bandera,
un terrón, una espátula de fierro,
algo que vuele o pase, la cintura
de una vasija, el sol de una cebolla:
te lo pido por cuanto no hice nada.
Y antes de despedirme, quiero estar
preparado y llegar con tus trabajos
como si fueran míos, a la muerte.
Allí en la aduana me preguntarán
cuántas cosas labré, corté, compuse,
remendé, completé, dejé moviendo
entre manos hambrientas y mortales
y yo responderé:
esto es lo que hice, es esto lo que hicimos.

("Destinos", p. 22)

Pero ni aún el hombre "manual" provoca la admiración y envidia que causan en el poeta los pequeños trabajadores del mar y de la tierra. La poesía es labor secundaria en el universo, porque ejerce la función personalísima del testigo que contempla, del cantor que habla consigo mismo y repite su mensaje al hombre interior. Es labor íntima y muchas veces solitaria, como la *vox clamantis* del profeta; es labor, a lo sumo, social, y no esencialmente terrestre. En cambio —nos dice el poeta— el ser ínfimo, gusano o insecto, refleja en su humilde obra, en su propio cuerpo, el hacer útil que cumple la misión telúrica de las criaturas. La creación, en este caso, es suma grandiosa de un impulso primitivo que nos acerca al seno de la tierra, y tiene lugar de honor en la escala primordial de los sucesos.

Sí, soy culpable
de lo que no hice,
de lo que no sembré, corté, medí.
de no haberme incitado a poblar tierras,
de haberme mantenido en los desiertos
y de mi voz hablando con la arena.
. . . .
La caracola no la puede hacer
sino la propia bestia
íntima, en su silencio,
y es propiedad de los escarabajos
la errante y enigmática estructura
de los siete relámpagos que ostentan.

Pero el hombre que sale con sus manos

como con guantes muertos
moviendo el aire hasta que se deshacen
no me merece
la ternura
que doy al diminuto oceanida
o al mínimo coloso coleóptero:
ellos sacaron de su propia esencia
su construcción y su soberanía.

("Los soberanos", pp. 46-47)

En los ejemplos anteriores, se puede ir notando la realidad anímico-cósmica contemplada por el poeta cuando crea el símbolo central de libro; la conceptualización utilitaria de la palabra *mano*, las funciones de unas "manos" naturales (el sistema de insectos y moluscos), la localización del concepto (antes signo-palabra) dentro de un marco telúrico, materialista esencial, humanitario. Para ampliar nuestra comprensión del ambiente creador que permite la combustión de imágenes, extendamos estas apreciaciones a la idea de la muerte como "manual". En el poema "El olvido", al hablar de los antepasados, del hombre histórico que construyó, habla Neruda de "dedos muertos", de manos que trabajaron

hasta que sólo fueron
manos de sombra, redes
sin peces, en el aire: (p. 15)

O sea: la mano cesa, deja de ser, cuando ya no funciona como útil y no "atrapa peces", como las redes rotas.[5] En la composición "Ausentes", al hablar de los muertos, nos dice el poeta:

Aquí estuvieron sin parar las manos
sacudiendo en el aire la blancura
las lavanderas, pero ya se fueron. (p. 24)

La actividad y el dinamismo se admiten "en el aire" como *vida* al asociarlos con un oficio humilde y útil, el de la lavandería. Así podremos comprender mejor el verdadero símbolo en el poema "El campanero", que también habla de los que se fueron, de los ausentes que cayeron "hacia la oscuridad / y el cementerio". En estos sencillos versos, nos asalta de pronto una imagen difícil; dentro de la sencillez, salta un símbolo que solamente se entiende a base de un paciente recuento de situaciones simbólicas anteriores o coetáneas:

aun el domador
que volvió del caballo
en un cajón, quebrado
y fallecido
o la mujer de siete manos
que en el telar
perdió de pronto el hilo
y regresó al ovario,
a no ser más que harapo, (p. 20)

Entre los oficios proletarios, se cita el de la tejedora; el tejer se asocia enseguida con la araña (insecto artrópodo), que va soltando un hilo interior (vital) al tejer su tela. Pero la mujer trabajadora, de agobiadora tarea semanal (siete días y manos que no cesan), se muere al perder el hilo (orden y vida, como el clásico hilo de las Parcas cortado por Atropos) y regresa al ovario (ovillo), al origen de la vida y del hilo; ya no tejerá ni fabricará en el telar, llegando a ser harapo (tela raída), atributo de la muerte. El concepto utilitario de la *mano* está aquí ligado íntimamente a los días de la semana (siete), y la visión afectiva del animal laborioso complementa la imagen simbólica de la mujer obrera, que en el telar nos da su vida material por medio de su trabajo vital y continuado.[6]

En el poema "Las manos negativas", el signo central, la palabra clave, está también asociada al concepto de lo vacío. Las manos que no trabajan, que no laboran duramente, están vacías de mérito y de vida, son inútiles en el oficio primordial de la materia; por eso se nombran "negativas", pues restan valor al hombre a quien pertenecen, niegan su parentesco con la tierra y constituyen un saldo contrario en sus haberes finales.

Yo no, no tuve tiempo
ni enseñanza:
guardé las manos limpias
del cadáver urbano,
me despreció la grasa de las ruedas,
el barro inseparable de las costumbres claras
se fue a habitar sin mí las provincias silvestres: (p. 13)

Hasta ahora, excepto en la "mujer de siete manos", la *mano* ha representado simplemente algo que hace, obra, que pertenece al cuerpo; pero estos son los primeros peldaños en la escala de la creación simbólica. Desde este punto irá pasando Neruda gradualmente, en su conceptualización del símbolo, al plano abstracto (asociación subjetiva): la mano como objeto *fuera* del cuerpo, sin relación con éste. Esta será la inversión completa, el tropo cumplido, el ejemplo último de traslación poética: de la mano como *parte* a la mano como *todo*, del concepto partitivo del objeto y sus funciones al concepto global de una entidad que se asociará con el tiempo cósmico. Veamos los ejemplos del tercer nivel simbólico, antes mencionados.

"La mano central" es un poema elemental en su más prístino sentido. En él, el poeta canta a las sustancias originales —fuego, bronce, madera, harina, carbón— y expresa su deseo último de unión con el cosmos primario que ellas representan. La energía que brota de esta materia es la chispa primitiva de la vida, el impulso orgánico del movimiento material, el *momentum* original con que salió a rodar el mundo; y la esencia íntima, el corazón interno, el núcleo vital de la sustancia primigenia —origen de las especies, misterio y profundidad—es una mano. La almendra pura de la vida material, el centro y razón de nuestro universo, la dádiva de luz y fuerza que recibe el hombre es la "mano central", el principio sin principio que algunos insistirán en llamar con términos religiosos; la continuación encadenada de esta fuerza, la transmisión y circulación ígnea y vital que permite que seamos está expresada asimismo en terminología "manual". El hombre "toca" (verbo manual) y "vive" (verbo temporal); si antes las manos, vacías o llenas, representaban la vida, ahora la vida está representada por la abstracción *mano* y *manos;* la ecuación de traslación poética invierte los términos.

Tocar la acción, vivir la transparencia
del cristal en el fuego,
circular en el bronce
hasta cantar por boca de campana
. . . .
acción,
acción de sangre:
circulación del fuego:
circuito de las manos:
rosa de la energía. (pp. 30-31)

"El cuerpo de la mano" representa, dentro del proceso de conversión simbólica, un grado medio: la explicación del tropo, sin llegar aún a su máxima realización de entidad propia. Por eso conviene analizarlo en este punto, pues en él se ve clara la transición.

Una mano es un cuerpo,
un cuerpo es una mano,
qué hacemos
con la mano del cuerpo
o el cuerpo
de la mano?
Recogimos
de tierra y mar:
sabemos
hasta el fondo,
vivimos
cuerpo a cuerpo,
y mano a mano fue la vida,
alcanzar, poseer,
tocar, entrelazar
y despedir. (p. 54)

Habíamos dicho anteriormente que la imagen "el cuerpo de la mano" era una asociación tradicional de semejanza física: porción central (palma), extremidades (dedos), esqueleto (huesos), músculos y piel. La "mano del cuerpo" es nuestro punto de partida para el tropo; lo axiomático. Pero el poeta parece dudar al invertir los términos y jugar con ellos; el experimento lingüístico de inversión resulta en una nueva posibilidad conceptual; el juego de palabras revela la oscilación entre los signos básicos *cuerpo* y *mano*. Los movimientos manuales son representativos de la vida; los movimientos corporales lo son del amor físico. ¿Qué se entrega, la mano o el cuerpo? (recuérdese la antigua fórmula social de "petición de mano" ante el padre de la novia). ¿Qué se recibe, otro cuerpo u otra mano? Los verbos usados se refieren todos al uso manual . . . o corporal. Tal parece que Neruda estuviera tratando de decidir, y decidirse, en el uso simbólico; y por esto creemos que el poema indica el grado medio de la conversión. Si el simbolismo, clave del estilo interno poético, depende de la visión de la realidad y si, a la vez, aquél es medido por la coherencia verbal de una interpretación sistemática del mundo, entonces el vacilar incoherente de la relación lingüístico-poética indica un estado intermedio de realización del símbolo.[7]

Y por fin, en "Las manos de los días", llegamos al simbolismo titular, a la clave poética del libro. La *mano* no es aquí un instrumento corporal, sino más bien un objeto relacionado con el concepto unitario-temporal del *día*. Cada nueva jornada, nos dice el poeta, trae al azar la historia y el destino; un día llega lleno de odio y violencia, y otro es dulce y feliz como una boda. El tiempo, circular y luminoso, está dividido en fragmentos; y cada una de estas unidades nos trae, nos da, algo diferente e inesperado. Si resultaba fácil explicar la relación utilitaria-afectiva-temporal entre *manos* y *días* en la "mujer de siete manos", también podremos realizar aquí la reducción de la imagen poética y pensar en un día lleno de sucesos y eventos, de horas que nos traen lo que no esperamos; si antes asociamos los días de la semana (siete) con las manos de la tejedora (comparación), ahora podemos hacer la asociación de las horas del día (veinticuatro) con las manos del propio día (conversión por identificación). Pero notemos bien la diferencia: antes la *mano* era del ser humano, del obrero que la utilizaba en los días; ahora el día personificado *tiene manos*, con las que da, quema, acaricia y otorga ternura. La mano, de instrumento *en el* tiempo (uso manual), ha pasado a ser instrumento *del* tiempo (uso temporal).[8]

> Al azar de la rosa
> nace la hora iracunda
> o amarilla.
> Lámina de volcán, pétalo de odio,
> garganta carnicera,
> así es un día, y otro
> es tiernamente,
> sí, decididamente, epitalamio. (p. 99)

En el poema "El regalo", penúltimo del libro, se hace un resumen de los usos concretos y abstractos de la mano. Hay "duras manos" que manejan herramientas, manos de artista y artesano que modelan "la copa de la forma", manos unidas en el trabajo universal y en la confraternidad, y al final, el presente que se da a la vida es el gran amor de todos los hombres, entregado al llenar con sus existencias útiles las horas de su tiempo.

> De cuántas duras manos
> desciende la herramienta,
> la copa,
> y hasta la curva insigne
> de la cadera que persigue luego
> a toda la mujer con su dibujo!
> Es la mano que forma
> la copa de la forma,
> conduce el embarazo del tonel
> y la línea lunar de la campana.
>
> Pido unas manos grandes
> que me ayuden
> a cambiar el perfil de los planetas:
> . . . .

Quiero todas las manos de los hombres
para amasar montañas
de pan y recoger
del mar todos los peces,
todas las aceitunas
del olivo,
todo el amor que no despierta aún
y dejar un regalo
en cada una de las manos
del día. (pp. 115-116)

Nótese, dentro de la composición, el ascenso cumplido de la imagen: de signo-palabra material (la mano concreta del hombre, primer nivel) a objeto figurado (la mano utópica de la humanidad, segundo nivel) a *símbolo* –síntesis de un contenido anímico (la mano abstracta del tiempo, tercer nivel). Este último paso constituye el verdadero motivo poético de la obra, su génesis: *Las manos del día* representa así el símbolo continuado, la visión global de un contenido psíquico, el conocimiento intuitivo de ese todo conceptual-sensorial-afectivo a cuya comunicación llamamos poesía – lo que significa para Neruda, a través de todo un libro, el concepto poético de la *mano*.

Aún, como colofón, añade el poeta una suprema visión del objeto poetizado; la mano es últimamente la negación del tiempo finito, la permanencia del hombre en la tierra, la representación máxima del fuego creador que lo hace inmortal, el poder grandioso del verbo creado. En el poema "Regresando", el ser humano mora en un imperioso espacio donde lo desconoce y acaricia "la eternidad de manos transparentes" (p. 38); y en la composición "El canto", declaración de credo poético, nos habla Neruda del verdadero realizarse del hombre-creador.

La mano en la palabra,
la mano en medio
de lo que llamaban Dios,
la mano en la medida,
en la cintura del alma. (p. 104)

En otras palabras: el llegar al fondo, a la raíz, a la verdad universal (reflejada en el microcosmos interior) se da también bajo la cubierta simbólica de la mano. La esencia eterna, la materia, seguirá animando y formando el ciclo de las vidas; el orden y propósito del universo están dados por lo que el poeta, en términos muy apropiados para su concepción del mundo, llama "la mano central": imagen única, material, abstracta, poética por excelencia.

Resumiendo, podemos anotar que la armazón simbólica de *Las manos del día* constituye un significativo ejemplo de simbolismo total. Del objecto *mano* en el tiempo, al motivo utópico y abstracto del tiempo, al concepto poético-cósmico fuera del tiempo: he aquí la escala progresiva de la creación nerudiana. Probablemente hubiera dicho el poeta que las manos en su poesía eran manos, y nada más; los lectores de su obra quizá comprendan que a Neruda, artista y hombre elemental, los símbolos le molestaban, como los restos que quedan después que el crítico desmenuza y devora la carne dulce de los versos. Pero ahí están, en su obra, omnipresentes en toda su fuerza y constancia poética.

Eliana Suárez Rivero
University of Arizona, Tucson

Notas

[1] Rita Guibert, *Seven Voices*. New York: Alfred A. Knopf, 1972, pp. 42-43: "I don't believe in symbols. Those are material things. The sea, fish and birds have material existence for me. I depend on them just as I depend on daylight. The word symbol doesn't express my thought exactly. Some things persist in my poetry, are constantly reappearing, but they are material entities . . . A dove means a dove and a guitar is a musical instrument called a guitar . . . and when I see a dove I call it a dove, whether it's present to me or not at that moment. It has a form for me, it may be subjective or objective, but it is nothing else beyond being a dove."

[2] En la película *Pablo Neruda: poeta*, filmada en Isla Negra, Chile, en 1972.

[3] "yo no soy un intelectual, ni un hombre de abstracciones" (en la misma película, citada arriba).

[4] Cfr. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. 4a. ed. Madrid: Gredos, 1966, p. 138.

[5] La imagen de vacío lograda por la expresión "en el aire" se repite en el poema ya citado, "Los soberanos", donde la vemos claramente asociada con el adjetivo *muertos*. (Pablo Neruda, *Las manos del día*. Buenos Aires: Losada, 1968. Todas las citas de este estudio se refieren a la misma edición.)

[6] Véase ya aquí la asociación de *manos y días*, punto importante para el simbolismo titular discutido más adelante.

[7] Véase este mismo punto confirmado por tres líneas del poema "Es así el destino":

> Pero la mano busca cumplir y en vano vuela
> buscando asir: quiere tomar, tocar,
> quiere ser cuerpo y morir cuerpo a cuerpo. (p.67)

El objeto natural (mano) quiere convertirse en entidad propia (cuerpo); la vida (amor) es la muerte "cuerpo a cuerpo", en vez de "mano a mano". La indecisión e incoherencia lingüístico-simbólica que perfila el estado intermedio de realización se observa clarísima en el último verso del mismo poema: "la vida, es decir, la muerte: es decir, la vida." (p.67).

[8] Curioso resulta pensar que, precisamente, el más conocido instrumento de tiempo que tiene el hombre (el reloj) mide las horas por medio de dos *manos*, o manecillas.

El Presidente Allende atraviesa un espejo

Ahora llegan dijo El crujir de ratas gigantes
Con sus cascos de acero corriendo por el tejado del palacio
Por las ventanas rotas entran nubes de humo
Nadie me enseñó a morir Tengo que aprender ahora
Se acercan las ratas Oigo crujir sus botas
Y aquí está el espejo Masa lisa y oscura a mi espalda
Lo vio sin duda Custer recortado sobre un cielo pálido
Che Guevara lo divisó enmarcado en un muro blanco
Tengo que aprender aprisa Alicia ven ayúdame
Ayúdame a atravesar ese espejo negro

El ala este se desploma Los cañones no cesan
Difícil morir sonriendo Queda tanto por hacer
Difícil morir traicionado por las ratas
Más todavía morir traicionado por amigos
Que nunca entendieron del todo
Podría aprender a ser paciente
Tratar de aprender a ser inmortal
Pero se acaba el tiempo Tengo que aprender a morir
Alicia ayúdame
Sé que del otro lado del espejo me esperan
Viejos amigos Guevara me repetirá
"No se puede hacer la revolución sin amor"
Siempre didáctico siempre sonriente
Ojalá pueda morir sonriendo
Abrazado a la metralleta

Difícil sonreir cuando queda tanto por hacer
Del otro lado del espejo me esperan mis amigos
Peter Pan dijo que la muerte es una gran aventura
Tú Alicia con tus senos diminutos
Tus cabellos lacios tus grandes ojos
Abiertos al infinito
Ahora llegan las ratas
Custer y Guevara están al otro lado
Y los miles de niños que murieron desnutridos
Los viejos rotos que arrojaron la esponja
Ahogados en alcohol algunos murieron sonriendo
Ahora aprendo Alicia dame la mano
Ayúdame a cruzar el espejo de la muerte
Alicia ayúdame ahora Ayúdame

Manuel Durán

Dialéctica del mar y la tierra en los "testamentos" de Pablo Neruda: "Disposiciones" del *Canto General*

El *Canto general* concluye con varios poemas que podrían considerarse el "testamento poético" de Pablo Neruda ("Testamento I", "Testamento II", "Disposiciones", "Voy a vivir", "A mi partido" y "Termino aquí"). El más complejo y trascendente de estos poemas es "Disposiciones".[1] Los otros son más limitados en cuanto a su tema y hasta en cierto modo "panfletarios". "Testamento I", por ejemplo, comienza así:

> Dejo a los sindicatos
> del cobre, del carbón y del salitre
> mi casa junto al mar de Isla Negra.
> Quiero que allí reposen los maltratados hijos
> de mi patria, saqueada por hachas y traidores,
> desbaratada en su sagrada sangre,
> consumida en volcánicos harapos.[2]

Y "Testamento II":

> Dejo mis viejos libros, recogidos
> en rincones del mundo, venerados
> en su tipografía majestuosa,
> a los nuevos poetas de américa.[3]

Sin embargo, "Disposiciones" ofrece un especial tratamiento de ciertos temas y *motivos* que constituyen las mejores constantes de la obra de Neruda: la muerte, la inmortalidad, el origen, la tierra, el mar.

Sin duda el *Canto general* es una de las obras más importantes de Neruda, la que le dio más renombre y posiblemente la más leída después de sus *Viente poemas de amor y una canción desesperada.* Ha habido libros mejores: *Residencia en la tierra* o, tal vez, *Estravagario.* No obstante, mirando la producción del poeta en perspectiva, sobre todo hoy que la obra está concluida - excluyendo los volúmenes aún inéditos escritos antes de su muerte - solo hay dos libros que muestran prácticamente todas sus caras; el primero de ellos es el *Canto general* (terminado en 1949), el segundo, el *Memorial de Isla Negra* (1964).

Ante todo y por ser esta obra de imprescindible referencia para el análisis de "Disposiciones", recuerdo al lector algunos pormenores sobre *Memorial de Isla Negra,* la autobiografía en verso de Neruda. En 1962, el poeta había intentado escribir por primera vez una autobiografía, que apareció en diez capítulos consecutivos de la revista *O Cruzeiro Internacional.*[4] En *Memorial de Isla Negra* publicado dos años después,[5] Neruda trató de reproducir parcialmente, en verso, la autobiografía que había publicado la revista brasileña. Pero hubo entre estas dos creaciones una diferencia fundamental, aparte el uso de la prosa en una y del verso en la otra; la primera se limitaba a la recreación de hechos pasados y terminaba con ciertas apreciaciones de su presente inmediato - referencias a Matilde Urrutia, por ejemplo. (*Memorial de Isla Negra* termina también —y esto no es simple coincidencia— con un largo poema inconcluso dedicado a Matilde Urrutia; Neruda ciertamente trataba de seguir la estructura de las "Memorias" de *O Cruzeiro Internacional.*) Ahora bien, en *Memorial*[6] —la segunda de estas obras—, las cosas se complican y después de un primer intento autobiográfico, Neruda cae en disquisiciones de orden filosófico que nada tienen que ver con su autobiografía. La obra la comparo en importancia al *Canto general* no sólo por ser la única autobiografía en verso escrita por Neruda, sino porque en los dos últimos volúmenes *(El cazador de raíces* y *Sonata crítica)* el poeta nos da una vez más y ampliamente, un "testamento poético" que va a aclarar varios conceptos formulados en "Disposiciones", el poema del *Canto general* escrito casi quince años antes.

XXV

DISPOSICIONES

> Compañeros, enterradme en Isla Negra,
> frente al mar que conozco, a cada área rugosa
> de piedras y de olas que mis ojos perdidos
> no volverán a ver.
> Cada día de océano
> me trajo, niebla o puros derrumbes de turquesa,
> o simple extensión, agua rectilínea, invariable,
> lo que pedí, el espacio que devoró mi frente.

Cada paso enlutado de cormorán, el vuelo
de grandes aves grises que amaban el invierno,
y cada tenebroso círculo de sargazo
y cada grave ola que sacude su frío,
y más aún, la tierra que un escondido herbario
secreto, hijo de brumas y de sales, roído
por el ácido viento, minúsculas corolas
de la costa pegadas a la infinita arena:
todas las llaves húmedas de la tierra marina
conocen cada estado de mi alegría,
saben
que allí quiero dormir entre los párpados
del mar y de la tierra . . .
Quiero ser arrastrado
hacia abajo en las lluvias que el salvaje
viento del mar combate y desmenuza,
y luego por los cauces subterráneos, seguir
hacia la primavera profunda que renace.

Abrid junto a mí el hueco de la que amo, y un día
dejadla que otra vez me acompañe en la tierra.[7]

Desde el verso 2 Neruda se refiere al mar. Cuántas veces no habrá mencionado el mar en sus poemas. La impresión recibida por el poeta cuando vio por primera vez el mar debe haber sido muy intensa, pues desde aquel momento su vida adquirió una dimensión que antes no tenía. En *Memorial* escribe:

y cuando el mar de entonces
se desplomó como una torre herida,
se incorporó encrespado de su furia,
salí de las raíces,
se me agrandó la patria,
se rompió la unidad de la madera:
la cárcel de los bosques
abrió una puerta verde
por donde entró la ola con su trueno
y se extendío mi vida
con un golpe de mar, en el espacio.[8]

Y en "Primeros viajes":

Cuando salí a los mares fui infinito.
Era más joven yo que el mundo entero.
Y en la costa salía a recibirme
el extenso sabor del universo.[9]

Los viajes por mar, la temporada que pasó en Capri y las largas estancias en su casa de Isla Negra crearon en Neruda una especie de "conciencia marina". Neruda, como podemos apreciar en "Disposiciones", se refiere a la tierra y nunca dejará de ser, entre otras cosas, un poeta del "arraigo" terrestre, pero al mismo tiempo, el mar, esta "conciencia marina", va a penetrar también su poesía. Además de los innumerables poemas dedicados al mar o en los cuales este aparece como tema principal o accidentalmente, debemos recordar "El gran océano" del *Canto general*, el propio *Memorial de Isla Negra* (donde hay tantos poemas dedicados al mar) y por último, la gran "apoteósis marina" de *Una casa en la arena* (obra que también se refiere al paisaje de Isla Negra). No es nada extraño que en sus "Disposiciones", ya en 1949, Neruda pidiera que su cuerpo fuese enterrado en Isla Negra, "frente al mar que conozco". Claro que este es un mar físico, real, como aquel mar que alrededor de 1950 Neruda concebía en términos casi científicos:

Yo soy un amateur del mar, y desde hace años colecciono conocimientos que no me sirven de mucho porque navego sobre la tierra.

Ahora regreso a Chile, a mi país oceánico, y mi barco se acerca a las costas de Africa . . .

Miro el mar con el mayor desinterés, el del oceanógrafo puro, que conoce la superficie y la profundidad, sin placer literario, sino con un saboreo conocedor, de paladar cetáceo.

A mí siempre me gustaron los relatos marinos y tengo mi red en la estantería, pero el libro que más consulto es alguno de William Beebe o una buena monografía descriptiva de las volutas marinas del mar antártico.

Es el plankton el que me interesa, esa agua nutricia, molecular y electrizada que tiñe los mares con un color de relámpago violeta. Así he llegado a saber que las baltenas se nutren casi exclusivamente de este innumerable crecimiento marino.[10]

Pero a la vez que visto objetivamente, el mar es en su poesía, aunque Neruda afirma que no encuentra en él "placer literario" –sabemos que miente púdicamente–, uno de esos elementos en los cuales, como en las piedras, la tierra o el origen, el poeta busca su inmortalidad poética; inmortalidad *poética* porque Neruda sabe, en un plano mucho más real, y también lo expresa en su poema, que ha de morir y que entonces, físicamente al menos, habrá acabado todo.

No solo pide que se le entierre en Isla Negra, sino que sea "a cada área rugosa de piedras y de olas que mis ojos perdidos no volverán a ver." De tal manera, no solo el mar (las olas) habrá de invadirlo subterráneamente una vez enterrado, sino que, además, estará con las piedras, y ¿quién ignora que la piedra, permanente, inmóvil pero viva como parte de la naturaleza, da su propia permanencia al poeta? [11] La referencia a los *ojos* ("que mis ojos perdidos no volverán a ver") nos remite a un poema de *Memorial* donde Neruda se refiere a su muerte en relación con el mar:

y aún después de muerto ya veréis
cómo recojo aún la primavera,
cómo asumo el rumor de las espigas
y entra el mar por mis ojos enterrados.[12]

De manera que el mar que entra por sus "ojos enterrados" parece darle nueva vida. En los versos 20 y 21 de "Disposiciones" podemos encontrar ya en la época del *Canto general*, una referencia a lo que se pone de manifiesto en *Memorial:* "quiero dormir entre los párpados del mar y la tierra", el *mar* y la *tierra* son los dos elementos que van a asegurar al *poeta* su inmortalidad; en los versos transcritos arriba, el poeta "recoge la primavera" y "asume el rumor de las espigas" después de muerto, y finalmente el *mar* entra por sus ojos *enterrados (mar-tierra)* asegurando su infinitud. No solo en mar revitalizador invade al poeta a través de sus ojos; en *Memorial* la identificación llega mucho más allá, a tal extremo, que el poeta dice ser él mismo parte de ese mar:

El hecho es que hasta cuando estoy dormido
de algún modo magnético circulo
en la universidad del oleaje.[13]

Como en "Disposiciones", Neruda se refiere aquí a las *olas* y utiliza, en vez de *muerte* – a lo que se alude claramente–, *sueño, dormir.* A estos versos (20, 21 y siguientes) me aplicaré de nuevo más adelante.

Los versos 5, 6, 7 y 8 presentan un nuevo aspecto del mar. El mar es visto por el poeta como fuente de plenitud. Cada día trae al poeta la *niebla*, la bruma del mar, que es como "puros derrumbes de turquesa". Cuando hay un derrumbe, se levanta el polvo de los escombros; el derrumbe en este caso es de la turquesa, tópica alusión al mar, que al derrumbarse, no produce polvo sino diminutas gotas de agua en suspensión, la niebla o la bruma que se menciona en diferente contexto en el verso 14. En el verso 7 se define el mar como "simple extensión" de "agua rectilínea". La *pureza* de los "derrumbes de turquesa" se asocia al sentido del verso 7. El "agua rectilínea" representa la *pureza*, la *plenitud*, la *ambrosía*, que aparecerá en *Fin de mundo:*

OTRA VEZ

Ibamos recién resurrectos
buscando otra vez la ambrosía,
buscando la vida lineal,
la limpieza de los rectángulos,
la geometría sin recodos.[14]

El mar provee al poeta esta agua-vida rectilínea (lineal), invariable, que con su *espacio* (verso 8) –su *extensión* (verso 7)– devora su frente. La *frente* es simbólicamente el origen del pensamiento creador. El espacio marino que devora su frente, se hace dueño del poeta; la imagen es similar a aquella anotada arriba en que el mar invade al poeta a través de sus ojos, convirtiéndolo mediante una supuesta muerte (su frente es devorada) en parte de la extensión rectilínea que es el océano.

Los versos que siguen vienen a ilustrar una vez más la enumeración (a veces caótica) a que Amado Alonso se ha referido al estudiar los rasgos estilísticos de Neruda.[15] No es necesario insistir en estos rasgos estilísticos; la enumeración en "Disposiciones" es la típica de Neruda, con la reiteración de la copulativa *y* y una licencia poética en el verso 13, donde de un modo sintético se omite el verbo ser *(es)*: "y más aún, la tierra que [es] un escondido herbario", etc. Todas las cosas mencionadas en estos versos vienen a ser "las llaves húmedas de la tierra marina". Pero veamos ante todo el significado de las imágenes así enumeradas.

Los versos 9 y siguientes contienen una serie de imágenes que aluden claramente a la muerte, mediante términos tales como *enlutado, cormorán, aves grises, invierno, tenebroso, frío, brumas, ácido, grave ola.* El *cormorán enlutado* – ave negra, cuervo marino -, es presagio simbólico de la muerte, como lo son las *grandes aves grises* del *invierno.* El "círculo de sargazo" es una directa referencia a la muerte. El *sargazo* es un alga marina, por cierto también de color oscuro. Pero la referencia al sargazo como *círculo* es aún más sugerente y de gran complejidad. Una vez aceptadas estas imágenes como referencias a la muerte, podemos ver en este *círculo,* una idea muy precisa que tenía Neruda con respecto a la muerte y que ya en otro lugar señalé en detalle:[16] la vida se mueve en forma cíclica para terminar con la muerte que cíclicamente también continúa con una nueva vida. La vida no termina en la tierra o en el mar, sino que se repite circularmente, creando un movimiento contínuo en que vida y muerte y vida y muerte, etc., se suceden.

Las *olas* (parte del mar) que en el verso 3 presagian la muerte y la vida, ahora se convierten significativamente en "la *grave* ola que sacude su *frío*". Finalmente, la tierra y el mar se convierten en una sola cosa: tierra marina. Conviene aclarar que desde una imagen anterior Neruda comienza a hacer esta identificación. El *sargazo,* esa alga marina de color oscuro que flota en el agua, llega a formar una superficie que semeja una pradera, donde se desovan las anguilas, creándose allí la vida. Esta pradera marina viene a ser, en parte, el "escondido herbario secreto, hijo de brumas [niebla marina] y de sales [mineral marino]" y, en parte también, las "minúsculas corolas de la costa pegadas a la infinita arena". Esta idea de mar y tierra formando un mismo elemento, una misma sustancia, se sintetiza en la imagen "quiero dormir entre los párpados del mar y de la tierra", donde mar y tierra, formando *un solo ojo* acogen al poeta en la muerte.

Muerte y vida son, pues, inseparables, y aquí precisamente en ese orden. El herbario "roído por el ácido viento"–alusión a la muerte–se convierte en "minúsculas corolas de la costa pegadas a la infinita arena". En esta *infinita* arena, formada por la desintegración de la piedra a la vez marina y terrestre, el poeta prefigura su renacer; la arena es como una nueva infancia–sustancia nutricia–de donde surge el hombre. En este punto, el *Memorial de Isla Negra,* como en otras ocasiones, nos ofrece la clave segura. La *corola* de la flor contiene los estambres y el pistilo, y el pistilo, según queda aclarado en un poema de *Memorial* representa al hombre, a Neruda:

Lenta infancia de donde
como de un pasto largo
crece el duro pistilo
la madera del hombre.[17]

De manera que en esa arena de la costa cuajada de corolas, como la pradera de sargazos, ha de surgir la vida: el pistilo del hombre, la madera marina ("el duro pistilo, la madera del hombre") con la cual Neruda se identifica. Todas estas imágenes son nada menos que "las llaves húmedas de la *tierra marina*", otra vez, tierra y mar, que conocen "cada estado de mi alegría" y también saben que "allí quiero *dormir* entre los párpados del mar y de la tierra. . . ."

En los versos siguientes, el mar sigue participando: el viento del mar combate y desmenuza la lluvia que ha de arrastrar hacia abajo al poeta, quien siguiendo cauces subterráneos va a buscar "la primavera profunda que renace". Esta imagen se repite a menudo en la poesía de Neruda. En "El empalado",[18] la sangre que brota del árbol en el cual se ha convertido Caupolicán, desciende hasta encontrar un nuevo renacer:

La sangre quemante caía
de silencio en silencio, abajo,
hacia donde está la semilla
esperando la primavera.
Más hondo caía esta sangre.
Hacia las raíces caía.
Hacia los muertos caía.
Hacia los que iban a nacer.[19]

En *Memorial de Isla Negra* este concepto queda convenientemente aclarado. En "Disposiciones" Neruda es arrastrado hacia abajo, hacia el origen mediante la lluvia. En *Memorial* la búsqueda del origen se hace mediante las raíces. El resultado es el mismo en ambos casos: el logro de la inmortalidad. En relación a esto he escrito en otra parte:

> ¿Cuál es el propósito de la búsqueda del origen mediante la identificación del poeta con los elementos naturales (bosque, raíces, tierra, etc.)? [. . .] La vida no es la continuación lineal de la muerte, y esta, una continuación de la vida, sino que la vida y la muerte, aunque moviéndose paralelamente, coinciden en un punto o lugar específicos: el origen. En otras palabras, la vida termina con la muerte, pero la muerte no sobrepasa a la vida. En vez de esto, la muerte se identifica con la vida en el momento mismo del origen, haciéndose inmediatamente vida otra vez [. . . .] Neruda sabe entonces que, encontrando el origen, él sufrirá el mismo proceso que los demás elementos naturales [. . . . .] Si el poeta (un hombre) tiene que hacerse inmortal, esto se podrá conseguir solo a través o desde el origen (la tierra-naturaleza y sus elementos básicos). Por eso es que Neruda, con suficiente anticipación, no solo trata de identificarse con la raíz, sino de convertirse en raíz el mismo, poéticamente, claro está, para arraigarse completamente en la tierra, que es el origen de toda fuerza transformadora. La tierra, las raíces, las rocas, el río y otros elementos son "elementos naturales". Si el poeta va a encontrar en ellos la única posibilidad de sobrevivencia, tiene que convertirse en raíz, como he visto, o prepararse de algún modo para el "cambio". El hombre a fin de cuentas no es otra cosa que un "ser elemental", un producto de la "naturaleza", y solo dejando a un lado todo lo que no esté de acuerdo con la "naturaleza" podrá encajar dentro de este proceso cíclico natural.[20]

Un poema de *Memorial* es particularmente revelador en este sentido:

> . . . . . y nazco, nazco, nazco
> con lo que está naciendo, estoy unido
> al crecimiento, al sordo alrededor
> de cuanto me rodea, pululando,
> propagándose en densas humedades,
> en estambres, en tigres, en jaleas.
>
> Yo pertenezco a la fecundidad
> y creceré mientras crecen las vidas:
> soy joven con la juventud del agua,
> soy lento con la lentitud del tiempo,
> soy puro con la pureza del aire.[21]

Nótese que en estos versos, el *estambre*, como el *pistilo*, puede asociarse con el ranacer. Todo queda bien claro; con la lluvia Neruda es arrastrado a las profundidades del origen y allí vive otra vez. Pero en "Disposiciones" la posibilidad de renacer es una certeza, pues si el origen subterráneo o vegetal no fuera suficiente para asegurar el "proceso", el mar de Isla Negra, inmortalizador, ha de buscar al poeta, hundiéndose en las profundidades de la arena donde él quiere ser enterrado, para asegurarle vida infinita.

El poema concluye con una referencia a Matilde Urrutia: "Abrid junto a mí el hueco de la que amo, y un día/dejadla que otra vez me acompañe en la tierra". Matilde fue su compañera en Isla Negra, el gran amor, el último amor de su vida. El sitio que el poeta escoge para su entierro es el sitio donde los dos han encontrado la dicha. Neruda ha escrito:

> Matilde canta con voz poderosa mis canciones.
>
> Yo le dedico cuanto escribo y cuanto tengo. No es mucho, pero ella está contenta.
>
> Ahora la diviso enterrar los zapatos minúsculos en el barro del jardín y luego también entierra sus minúsculas manos en la profundidad de la planta.
>
> De la tierra, con pies y manos y ojos y voz trajo para mí todas las raíces, todas las flores, todos los frutos fragantes de la dicha.[22]

Aún en esta aparentemente simple descripción Neruda asocia el amor de la mujer que ama con la tierra (ella *entierra* sus zapatos y sus manos), como anticipando el vínculo que en la muerte también habría de unirlos. Así como Matilde lo ha acompañado en la soledad de Isla Negra ("y ahora en este espacio descubierto/volemos a la pura soledad")[23] lo debe acompañar también en el "enterramiento" del cual habrán de resurgir –poéticamente– los dos.

Irónicamente la muerte de Neruda ocurrió cuando sus "Disposiciones" no pudieron o no quisieron ser tenidas en cuenta. Murió en Santiago de Chile, a raíz del golpe militar que derrocó al presidente Allende y no fue enterrado en Isla Negra sino en el Cementerio General de Santiago. Quizá algún día, respetando su "testamento poético", su cuerpo sea trasladado a las arenas de Isla Negra para que pueda así incorporarse a la eterna vida del mar que tantas veces inspiró su poesía.[24]

Luis F. González-Cruz

Pennsylvania State University, New Kensington

[1] Este estudio se comenzó el 25 de septiembre de 1973, dos días después de la lamentable muerte de Pablo Neruda. Estas páginas intentan de algún modo rendir homenaje al poeta al revisar una vez más las "disposiciones" que dejara a manera de Testamento en algunos de sus libros.
[2] Pablo Neruda, *Obras completas*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1962, pp. 670-671.
[3] Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., p. 671.
[4] Las "Memorias" de Neruda aparecieron en 1962 en diez números consecutivos de la revista brasileña *O Cruzeiro Internacional* bajo el título general de "Las vidas del poeta. Memorias y recuerdos de Pablo Neruda". Cada uno de los diez capítulos lleva un subtítulo que incluyo a continuación con la fecha de publicación:

Capítulo I:	"El joven provinciano", 16 de enero, 1962.
Capítulo II:	"Perdido en la ciudad", 1°de febrero, 1962.
Capítulo III:	"Los caminos del mundo", 16 de febrero, 1962.
Capítulo IV:	"La calle oriental", 1°de marzo, 1962.
Capítulo V:	"La luz en la selva", 16 de marzo, 1962.
Capítulo VI:	"En Ceilán, la soledad luminosa", 1°de abril, 1962.
Capítulo VII:	"Tempestad en España", 16 de abril, 1962.
Capítulo VIII:	"Las entrañas de América", 1°de mayo, 1962.
Capítulo IX:	"Lucha y destierro", 16 de mayo, 1962.
Capítulo X:	"Dicciones y contradicciones finales", 1° de junio, 1962.

[5] Pablo Neruda, *Memorial de Isla Negra (Donde nace la lluvia, La luna en el laberinto, El fuego cruel, El cazador de raíces, Sonata crítica)*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1964. El *Memorial de Isla Negra* ha sido incluido en las *Obras completas* de Pablo Neruda publicado por Editorial Losada, S.A. en 1968. En este estudio, sin embargo, he utilizado los textos originales–cinco volúmenes–de 1964.
[6] En lo adelante abreviaré algunas veces *Memorial* al referirme a *Memorial de Isla Negra*.
[7] Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., pp. 672-673.
[8] Pablo Neruda, *Memorial de Isla Negra-Donde nace la lluvia*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1964, p. 32. En lo adelante para abreviar en las notas me referiré a *Memorial* con una *M*, indicaré el volumen con un número romano y anotaré finalmente el número de la página en que aparece la cita en el volumen original.
[9] Pablo Neruda, *M*, II, p. 65.
[10] Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., p. 1825.
[11] Cf. Amado Alonso:

Los establecimientos, jardines, mercaderías, anteojos y ascensores representan aquí enumerativamente aquel movimiento incesante y sin sentido poetizado en *Galope muerto*, aquel girar de "la polea loca en sí misma"; y cansado de movimiento tan sin sentido, el poeta quiere descansar en los valores simples, seguros y primordiales: en la lana y las piedras, *por ejemplo*. El mismo Neruda se encarga de decirnos en *Unidad* qué es lo que de valioso ve en las piedras: las piedras son algo quieto en sí mismo, y en su fina (valiosa) materia se acumula el tiempo; las piedras están hechas de la eterna materia primigenia (de la sal y del sueño - de la perpetua vida dormida - del mar). Cuando el poeta ahinca su mirada en la infinita variedad del mundo, y logra ver lo fijo en el cambiar, la sustancia de los accidentes, acude para expresarlo a la imagen de las piedras:

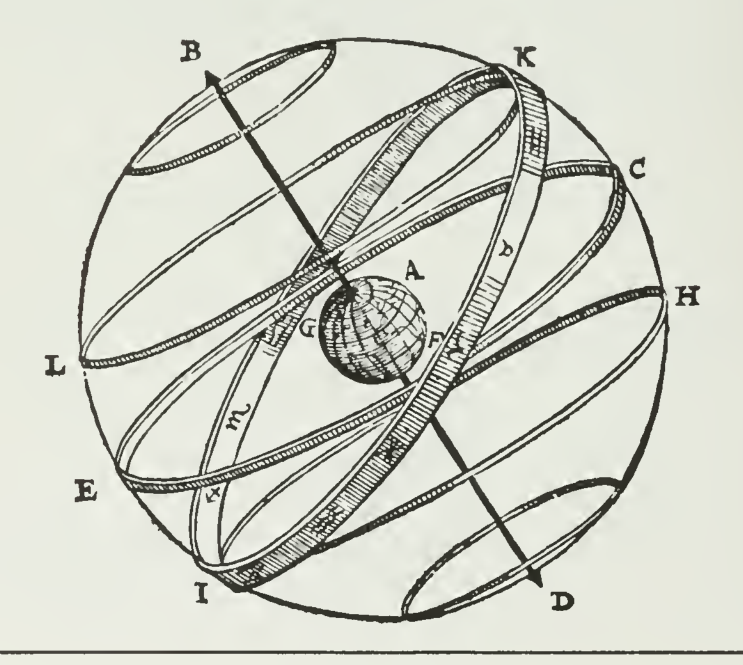
Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repitiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.

[Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana, cuarta edición, Buenos Aires, 1968.]
[12] Pablo Neruda, *M*, II, p. 96.
[13] Pablo Neruda, *M*, III, p. 87.
[14] Pablo Neruda, *Fin de mundo*, Editorial Losada, S.A., segunda edición, Buenos Aires, 1970, p.23.
[15] Amado Alonso, op. cit., pp. 136 y siguientes.
[16] Véase la referencia al "cinturón de fósforo perverso" en el estudio dedicado a "La muerte" incluido aquí.
[17] Pablo Neruda, *M*, I, p. 69.
[18] Véase el análisis de este poema incluido aquí.
[19] Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., p. 363.
[20] Luis F. González-Cruz, *Pablo Neruda y el "Memorial de Isla Negra". Integración de la visión poética*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 1972, pp. 129-130.
[21] Pablo Neruda, *M*, IV, pp. 39-40.
[22] Pablo Neruda, "Las vidas del poeta. Memorias y recuerdos de Pablo Neruda"-"Dicciones y contradicciones finales", revista *O Cruzeiro Internacional*, Brasil, 1° de junio, 1962, p. 59.
[23] Pablo Neruda, *M*, V, p. 110. Véase además: Luis F. González-Cruz, op. cit., p. 163.
[24] Los datos referentes al entierro de Pablo Neruda se han tomado de la revista *Time*, The Weekly News Magazine, New York, October 8, 1972, p. 40.

A Pablo Neruda
(30 de octubre, 1973)

Estás ahí
extendido de brazos y de piernas
suspendido en un aire que no existe
sin calles y sin casas y sin puertas
sin zapatos, desnudo y sin tierra
no escuchas nada porque no hay sonidos
en esa vastedad deshabitada
solo tu pelo, tus uñas, tus rodillas
determinan el sitio de tu cuerpo
y tu sexo
dado al viento puro que te mece
puede plasmar su cimiente en una estrella.
Pero no queda luz, ni mar, ni espuma
no queda nada en tu nuevo universo
ya no hay más hombres ni mujeres que te llamen
que reciban con amor u odio tus protestas
o que tiemblen al repetir los versos
más suaves que escribiste.
Pablo Neruda, allá te espera Lorca
con su rosa flotante en el ojal
y Rojas Jiménez
con un telegrama en la mano hecho ceniza
Ahora podrán los tres rectificar
para siempre el orden de este mundo.

Luis F. González-Cruz,
Pittsburgh, U.S.A.



La mitificación del proletariado en el *Canto General*

La metamorfosis que experimenta el hombre y la naturaleza de América en el *Canto General* corresponden a un cambio en la concepción del ser humano y de la sociedad. La historia tradicional nos presenta cierta clase de héroes, aquéllos que representan más claramente el sistema de valores correspondiente al grupo social determinante. De este modo, en una sociedad regida por la clase media y la alta, los llamados "héroes" encarnan la dimensión heroica de la axiología pertinente. Algunos de los héroes nerudianos en el *Canto General* coinciden con los tradicionales, en cuanto son símbolos de la lucha por la libertad.[1] Sin embargo, hay un sector social prácticamente no considerado en la historia tradicional como proveedor de héroes: el proletariado. Cuando esto no sucede, normalmente se trata de un caso aislado o un ejemplo de la clase baja que ha servido fielmente en la defensa de los valores o intereses del grupo gobernante, tenemos el caso del "roto" en la Guerra del Pacífico. Se ensalza su combatividad y el hecho de que sin su esfuerzo, valentía y osadía esta guerra no hubiera sido ganada. Sin embargo, esta guerra tuvo como objetivo final –en la forma de un agudo nacionalismo– el enriquecimiento del país con la incorporación de ricas tierras; lo que en el fondo favoreció a ciertos grupos sociales y a unos cuantos capitalistas extranjeros.[2]

En la novela chilena, en general, el proletariado o sus representantes más auténticos, asumen la forma del "pharmakos." Es decir, del ser explotado, sufriente, sin esperanzas y portador de una carga de lastres sociales y psicológicos realmente impresionante.

Neruda, en el *Canto General*, incorpora también esta dimensión del proletariado. No obstante, con un matiz de esperanza en la redención.

En esta ocasión, sin embargo, queremos referirnos a la caracterización de personajes o representantes del proletariado, en una perspectiva radicalmente diferente y que corresponde perfectamente al sentido del vasto poema nerudiano dedicado a América. Neruda, dentro de su concepción marxista no puede dejar de considerar a integrantes del proletariado en una galería de héroes y recurre a procedimientos de mitificación heroica para conseguir su propósito fundamental. En síntesis, les concede una categoría de héroes míticos, mítico-heroica, a través de la magnificación de los mismos y asignándoles relaciones con mitemas característicos del mundo mítico.

En la sección *Coral del año nuevo*, poema iii, el hablante se dirige a trabajadores que identifica con sus nombres. En la descripción que hace de algunos de ellos emerge el nuevo héroe:

> Félix Morales, te recuerdo
> pintando un retrato alto, fino,
> esbelto y joven como un nuevo
> taumaturgo, en las extensiones
> sedientas de la pampa.

Versos que hacen del obrero un personaje idealizado, próximo al héroe mítico. Especialmente, la mención "nuevo taumaturgo" implica la idea de persona admirable, que realiza hechos prodigiosos.

Más detallada y más convincente es la caracterización de otro obrero, en el poema titulado precisamente "Los héroes." El protagonista es Angel Veas, cuyo nombre –real o imaginado– conlleva ya connotaciones simbólicas. Veamos algunos fragmentos sugerentes para el tema:

> Angel, Angel, Angel Veas,
> obrero de la pampa, puro
> como metal desenterrado,
> . . . .
> Eras tranquilo, eras madera
> educada en el sufrimiento
> hasta ser herramienta pura,
> Te recuerdo cuando se honraba
> la Intendencia de Iquique contigo,
> trabajador, asceta, hermano.
>
> Faltaba pan, harina. Entonces
> te levantabas antes del alba
> y con tus manos repartías

el pan para todos. Nunca
te vi más grande, eras el pan,
eras el pan del pueblo, abierto
con tu corazón en la tierra.

Y cuando tarde en la jornada
volvías cargando el volumen
del día de lucha terrible,
sonreías como la harina,
entrabas a tu paz de pan,
y te repartías de nuevo,
hasta que el sueño reunía
tu desgranado corazón.

El fragmento dedicado a este "obrero de la pampa" se inicia estilísticamente con un procedimiento ya sugestivo de la transformación que el individuo de carne y hueso va a experimentar en el breve desarollo del poema. Comienza con la reiteración del nombre de pila, lo que implica una posible insistencia anunciadora de su significado simbólico. Bien sabemos la intensificación de significado y el valor emocional e intencional de la reiteración. Lo que se repite, "Angel", bien podría desplazar inicialmente al hombre real hacia el plano de lo celestial, lo maravilloso o arquetípico. Esta interpretación pudiera parecer exagerada si no hubiera otros elementos que la confirmasen.

El encomio del personaje emerge de la caracterización y de la descripción de sus actos maravillosos, con raíces bíblicas. De los versos citados, dos series lo remiten a un mundo de esencialidad y pureza: "puro/como metal desenterrado" y "hasta ser herramienta pura." Otro verso, no citado, dice "Nada más puro que tu vida." Luego, viene una serie de imágenes de raigambre bíblico-cristiana. Angel Veas es concededor de alimentos fundamentales y asume una aureola próxima a Cristo: reparte el pan para todos.[3] Pero, de inmediato, ya no es sólo el dador del pan, es el pan mismo: "eras el pan,/eras el pan del pueblo." Transmutación semejante a la de Cristo que transforma su cuerpo en pan y como tal sirve de alimento a la comunidad. El mitema del sacrificio del héroe, que se destruye o despedaza, para alimentar a sus seguidores se concreta en el verso "tu desgranado corazón"–con las connotaciones simbólicas del "grano", recurrente en el *Canto General* – y en "te repartías de nuevo." El personaje ha dejado de ser el mismo y se ha constituído en un nuevo Cristo. Ha llegado al autosacrificio religioso. El mitema del morir–renacer se actualiza en el morir del héroe –su sacrificio– y en su volver a nacer para ser alimento de los necesitados, sea este espiritual o alimenticio.

El ejemplo más característico de lo que proponemos se encuentra en torno al fundador del Partido Comunista chileno, Luis Emilio Recabarren.[4] Los grupos de poemas signados con los números romanos XXXVIII y XXXIX de la sección *Los libertadores* se centran en esta figura política. En el primero, número XXXVIII el hablante nos cuenta un viaje por el norte de Chile. Sin embargo, el primer poema se titula "Hacia Recabarren" aunque parece no referirse a él. El último de la misma serie concluye con un verso anunciatorio, "Recabarren era su nombre." La serie XXXIX se dedica integralmente al patriarca comunista. Así como a los obreros se les desplaza hacia la zona del mito, Recabarren asume también la imagen de un héroe mítico, del tipo redentor. El hombre Recabarren desaparece en la historia menuda de los hechos cotidianos y surge un Recabarren divinizado, aureolado por un contorno sagrado, propio de los seres que han llegado a los hombres con un mensaje religioso. Emerge como un patriarca redentor, sin nacimiento ni muerte, viene de las alturas y, finalmente, se hunde en la tierra y, como todo héroe mítico, se tiene la certeza que ha de volver o, por lo menos renacerá engendrando otros redentores.

En la serie XXXVIII el poeta recorre el desierto, las minas, los pueblos y entra en contacto con el sufrimiento de los mineros y obreros, conoce la explotación del proletariado y se llena de angustia e indignación. Describe su vida miserable y tormentos. El episodio concluye con una estrofa en que se describe un escenario semejante a los infiernos míticos. Cuando se encuentra allí, tiene una visión, la que nos introduce en el tema de Recabarren:

Y cuando tantos dolores
reuní, cuando tanta sangre
recogí, en el cuenco del alma,
vi venir del espacio puro
de las pampas inabarcables
un hombre hecho de su misma arena,

un rostro inmóvil y extendido,
un traje con un ancho cuerpo,
unos ojos entrecerrados
como lámparas indomables.

Era Recabarren. (I, p. 153)

Recabarren es un especie de aparición maravillosa. Cuando el hablante se encuentra sumido en la desesperación, cuando ha llegado al nadir de su angustia por el sufrir de los obreros, surge de la nada, adulto y atemporal, sobrenatural y mágico, el personaje que viene a redimirlo a él y a quienes sufren las miserias sociales. Recabarren poético no tiene madre ni padre, no tiene infancia conocida, llega desconocido y desde lo alto. Las dos menciones al mundo que lo origina ya son sugerentes. En la poética de la verticalidad, recuerda Bachelard, la altura conlleva siempre un dimensión espiritual positiva.[5] La connotación va más lejos, por cuanto implica, al mismo tiempo, la infinitud. Imagen que se refuerza con la siguiente "de las pampas inabarcables." El personaje viene de un espacio infinito. La caracterización acentúa la dimensión mítica o sagrada del descrito. La materia de que está hecho es la tierra misma: "un hombre hecho de su misma arena." El rostro tiene dos rasgos definitorios. Es "inmóvil", lo que transforma al aparecido en ícono, lo margina del tiempo y de lo concreto. A la vez, es "extendido", inconmensurable, como la pampa, pero especialmente evoca su infinitud física y su capacidad de abarcar todo. La frase siguiente, trae a la tierra al nuevo ser, por medio de la expresión "traje," de inmediato, sin embargo, se refuerza la idea de la amplitud con la frase "con un ancho cuerpo." Por último, el poder interior, la luminosidad que traen o se suele asociar a los héroes: "Unos ojos entrecerrados/como lámparas indomables." La dimensión del Recabarren poético no es humana, se identifica cósmicamente con la naturaleza y asume proporciones maravillosas. Recabarren ya no es el hombre de carne y hueso que recorría las soledades del desierto o trabajaba intensamente publicando folletos o periódicos revolucionarios. Es una figura magnificada y radiante que ha adquirido la dimensión adecuada para ser portadora del mensaje de redención que su doctrina involucra.

Este es el único modo de explicar el título del primer poema de la serie XXXVIII, "Hacia Recabarren." Sin embargo, no habla de él. Es poema de retorno a los orígenes, es la mostración de la cosmogonía inicial. En principio es sorprendente, porque ella ya había sido descrita en los primeros poemas de la sección inicial del *Canto General, La lámpara en la tierra.* En aparencia está fuera de lugar.

La Tierra, el metal de la tierra, la compacta
hermosura, la paz ferruginosa
que será lanza, lámpara o anillo,
materia pura, acción
del tiempo, salud
de la tierra desnuda.

El mineral fue como estrella
hundida y enterrada.
A golpes de planeta, gramo a gramo,
fue escondida la luz.
Aspera capa, arcilla, arena
cubrieron tu hemisferio. (I, p. 129)

No obstante, su presencia se justifica plenamente desde la perspectiva aquí asumida. Recabarren representa el nacimiento de una nueva era, el advenimiento de una nueva sociedad. El es su profeta. Mircea Eliade explica que todo comienzo es un renacer y que, por ello, en el mundo sagrado, el shamán vuelve siempre a los orígenes en cada ocasión que se quiere un renacimiento o un comenzar. Dice Eliade:

Se tiene la impresión de que, para las sociedades arcaicas, la vida no puede ser *reparada*, sino solamente *recreada* por un retorno a las fuentes. Y la *fuente* por excelencia es el brote prodigioso de energía, de vida y de fertilidad que tuvo lugar durante la creación del mundo. (*Mito y realidad*, p. 44)

Parecería ser que la imaginación mitificadora de Neruda siente la necesidad descrita por Eliade. Cuando canta al personaje que ha de fundar al Partido Comunista, lo que desde su perspectiva es el renacimiento, vuelve —al igual que el shamán— a la creación y los orígenes como indicio del nacimiento de la transformación social.

Las imágenes que lo ubican como un redentor, un propagador de la nueva fe, no se limitan a su presentación. Todos los poemas a él dedicados insisten en la configuración de la imagen del salvador, a veces con connotaciones religiosas.

Como todo héroe, Recabarren es fundador de ciudades:

Y fue por la patria entera
fundando pueblo, levantando
los corazones quebrantados. (I, p. 137)

También le acontecen hechos extraordinarios, sobrenaturales:

Fue por los rincones aciagos
del salitre, llenó la pampa
con su investidura paterna
y en el escondite invisible
lo vio toda la minería. (I, p. 136)

Se destaca nuevamente su amplitud y carácter patriarcal. Más significativo es la especie de milagro que se da en torno a él. Existe y no existe; es visible y no visible. La paradoja, "en el escondite invisible/lo vio toda la minería," confirma su aureola milagrosa.

La metamorfosis de Recabarren es dual. Se transforma en héroe redentor y, a la vez, posee la capacidad mágica de transformar a otros. De este modo, el obrero, "el esclavo sin voz ni boca":

se hizo nombre, se llamó Pueblo
Proletariado, Sindicato,
tuvo persona y apostura. (I, p. 136)

Su hazaña mayor, sin embargo, es la creación del Partido Comunista. Los dos poemas finales de la serie corroboran nuestra interpretación. En "Envío (1949)", el yo poético manifiesta que en sus momentos de angustia, de desesperación, de persecusión por las fuerzas del mal, recurre a él, lo recuerda y, bajo su inspiración y memoria de sus sufrimientos, encuentra la fuerza, la energía para sobrevivir. Es el protector que acoge a los desvalidos.

El último poema, "Padre de Chile", nos conduce plenamente al mundo de la oración sagrada. Es una especie de oración que se asocia fácilmente con el "Padre Nuestro" católico. El yo poético le reza y reza ante este nuevo Mesías:

Recabarren hijo de Chile,
padre de Chile, padre nuestro,
en tu construcción, en tu línea
fraguada en tierras y tormentos
nace la fuerza de los días
venideros y vencedores.

Tú eres la patria, pampa y pueblo,
arena, arcilla, escuela, casa,
resurrección, puño, ofensiva,
orden, desfile, ataque, trigo,
lucha, grandeza, resistencia.

Recabarren, bajo tu mirada
juramos limpiar las heridas
mutilaciones de la patria.

Juramos que la libertad
levantará su flor desnuda
sobre la arena deshonrada.

Juramos continuar tu camino
hasta la victoria del pueblo. (I, p. 140)

La estructura del *Canto General* se sustenta en una estructura mítica conformada por tres grandes instancias: los orígenes, la caída y permanencia momentánea en el mundo del mal y, finalmente, el advenimiento de la nueva sociedad. El proletariado tiene una importante función en la segunda instancia, ya sea como el ser explotado por la sociedad, el capitalismo y la

burguesía –el "pharmakos" de que nos habla Frye– o como el hombre que vislumbra o sabe de la próxima etapa de confraternidad y felicidad colectivas. Entre estos últimos se destaca al obrero que se sacrifica por sus compañeros y se le aureola de un entorno mítico. Lo mismo acontece con el representante de las nuevas ideas, de aquellas ideas que harán posible la transformación social. El también se desplaza hacia el mundo del mito asumiendo los rasgos propios del héroe mítico redentor.

Juan Villegas

University of California, Irvine

Notas

[1] He desarrollado más ampliamente el tema en mi ensayo "Héroes y antihéroes en *Canto General*," *Anales de la Universidad de Chile*, CXXXIX, núm. 157-160 (Enero-diciembre, 1971) pp. 139-151. Realmente apareció en 1973.

[2] Sobre este período, además de las historias generales de Chile, véase el libro de Hernán Ramírez Necochea, *Balmaceda y la Contrarrevolución de 1891*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1958. Ramírez Necochea abrió una perspectiva que han seguido investigando otros historiadores.

[3] Véase, a modo de ejemplo –ya que el tema es muy variado y de importantes manifestaciones en la literatura latinoamericana– Edwin M. Moseley, *Pseudonyms of Christ in the Modern Novel*, University of Pittsburgh Press, New York, 1962.

[4] Recabarren nació en 1876. Murió en 1924, a los 48 años. Colaboró en la formación del Partido Obrero Socialista, el que en 1922, en su Tercer Congreso, decidió transformarse en Partido Comunista. Acerca de él, véase Julio César Jobet, "Estudio preliminar," *Obras escogidas* de Luis Emilio Recabarren, Santiago de Chile, 1956.

[5] Gaston Bachelard, *El Aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.



El regusto de Neruda por lo elemental asoma ya en el segundo volumen de *Residencia en la Tierra*. En los "Tres cantos materiales", publicados primero en España en 1935 en forma de opúsculo, Neruda entra en la materia de la madera, resbala por las venas del apio, y levanta el estatuto del vino. Pero madera, apio y vino son todavía una forma de acceso a esa "ola de misterios" que se agita tempestuosa en la poesía de *Residencia:* lo elemental está internalizado y convertido en vehículo de visiones y entrevisiones de un mundo cuyo centro es el poeta. El regodeo por las cosas elementales como frutos de la tierra y la celebración de esos frutos como realidad que se debe a sí misma aparece en forma embrionaria en la última parte de *Canto general.* En un poema titulado precisamente "Los frutos de la tierra", Neruda anticipa ya los temas, la temperatura y, en algún caso, hasta algunas imágenes que tipifican y definen la poesía de *–Odas elementales:*

Quiero comer cebollas, tráeme del mercado
una, un globo colmado de nieve cristalina,
que transformó la tierra en cera y equilibrio
como una bailarina detenida en su vuelo.
Dame unas codornices de cacería, oliendo
a musgo de las selvas, un pescado vestido
como un rey, destilando profundidad mojada
sobre la fuente,
abriendo pálidos ojos de oro
bajo el multiplicado pezón de los timones.
. . . .
Dadme todas las cosas de la tierra, torcazas
recién caídas, ebrias de racimos salvajes,
dulces angulas que al morir, fluviales,
alargaron sus perlas diminutas,
y una bandeja de ácidos erizos
darán su anaranjado submarino
al fresco firmamento de lechugas.[1]

En el poema siguiente del mismo libro, Neruda anticipa, en miniatura, una poética de la oda elemental: "No escribo para que otros libros me aprisionen/ ni para encarnizados aprendices de lirio,/ sino para sencillos habitantes que piden/ agua y luna, *elementos* del orden inmutable,/ escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas" (p. 668). Una versión más discursiva y explícita de esta idea aparece en su conferencia "A la paz por la poesía": "Nosotros escribimos para gentes sencillas y modestas que muchas veces, muchas veces, no saben leer. Sin embargo, sobre la tierra, antes de la escritura y de la imprenta, existió la poesía. Por eso sabemos que la poesía es como el pan, y debe compartirse con todos, los letrados y los campesinos, por toda nuestra vasta, increible, extraordinaria familia de pueblos. Yo confieso que escribir sencillamente ha sido mi más difícil empeño".[2] La poesía de *Odas elementales*, y los tres volúmenes subsiguientes de odas, representa así un esfuerzo de claridad y un intento por convertir al poeta en "el cronista de su época". El propio Neruda ha contado los orígenes cronísticos de sus odas: "Un periódico de Caracas, *El Nacional*, que dirigía mi querido compañero Miguel Otero Silva, me propuso una colaboración semanal de poesía. Acepté, pidiendo que esta colaboración mía no se publicara en la página de Artes y Letras, en el Suplemento Literario, sino que lo fuese en sus páginas de crónica. Así logré publicar una larga historia de este tiempo, de las cosas, de los oficios, de las gentes, de las frutas, de las flores, de la vida, de mi visión, de la lucha, en fin, de todo lo que podía englobar de nuevo en un vasto impulso cíclico de mi creación".[3] La definición de poesía como crónica subraya una inversión: lo que importa ahora no son los asuntos del poeta sino los asuntos de todos; la historia del poeta condesciende a la historia de los hombres y las cosas; el poeta se calla para que hable el cronista:

. . . .
yo quiero
que todos vivan
en mi vida
y canten en mi canto,
yo no tengo importancia,

no tengo tiempo
para mis asuntos
. . . . (P. 939)

Y aunque Neruda no deja de contar su historia, porque aun en esta poesía que viste la máscara de la crónica asoma el inagotable tema de las vidas del poeta, en la mayor parte de las odas el cronista esconde su bulto, cuelga su centrípeto yo, se hace invisible, y a partir de esa invisibilidad individual levanta la presencia de los otros. El poema que introduce el primer volumen de odas, "El hombre invisible", es un manifiesto y una poética de esta noción de poesía-crónica. Neruda encontró en la oda el género poético que mejor se avenía a sus nuevos deberes de poeta. La experiencia personal cede a la experiencia colectiva, el yo, a "los elementos del orden inmutable". Desde Horacio y Píndaro la oda había tenido esa función pública y hortatoria que ahora Neruda redescubre para su poesía.[4] En contraste con la poesía lírica que ventila la subjetividad del poeta, la oda canta, glorifica y celebra al prójimo, sus experiencias y acciones. Sin embargo, nada más extraño a las odas elementales que los modelos clásicos, neoclásicos o románticos, nada más alejado del ámbito poético de Neruda que las odas pindáricas o anacreónticas o los brillantes ejemplos románticos de Wordsworth, Shelley o Keats. Los grandes hechos de la Historia, con sus héroes, mártires y traidores; los varios rostros de la Geografía con sus ríos, pájaros y bestias; la turbulenta odisea del poeta, entran caudalosamente en la poesía de *Canto general.* Había que redescubrir la grandeza de lo elemental, las maravillas de un tomate, los milagros del picaflor y las hazañas de una abeja. Ya en la elección misma de la oda como forma poética hay una intención y una declaración de principios: la nobleza del género, su tono épico y celebratorio, su rezumada dignidad, descienden ahora a esos seres y cosas mínimas. La admiración de Neruda por ese mundo diminuto y olvidado no se agota en sus odas. A lo largo de toda su poesía posterior esta admiración por caracolas y escarabajos alcanza la magnitud de una fe insobornable en esa realidad primigenia que genera sus epopeyas y monumentos de su propia materia. En uno de sus últimos libros, *Las manos del día,* hay un poema que resume ese credo de lo elemental:

Pero el hombre que sale con sus manos
como con guantes muertos
moviendo el aire hasta que se deshacen
no me merece
la ternura
que doy al diminuto oceanida
o al mínimo coloso coleóptero:
ellos sacaron de su propia esencia
su construcción y su soberanía.[5]

Pero las odas no se quedan en la pura magia de lo elemental. Neruda las escribe durante sus años más fieles a ese otro credo político que hipoteca un ancho segmento de su poesía: el mar, la lluvia y el invierno son incorporados a la lucha y devienen parte de ese combate en el cual el poeta se sabe soldado. Neruda exige de sus elementales protagonistas tomar partido: o se está con el hombre o con los enemigos del hombre. Todas las cosas están obligadas a salir de sus órbitas milenarias, de su majestad inexorable, de su hermosura estéril, para unirse al destino y al bienestar del pueblo. A las estrellas se les pide:

. . . . una
llena como un tonel
de milenario vino,
otra
que sea
usina
cargada
de relojes,
otra
con olor a camello,
a buey, a vaca,
otra
repleta
de pescados,

otra
con los ladrillos que se necesitan
en la tierra
para construir casas a las viudas
de los obreros muertos,
otra
estrella
con panes,
si es posible
con mantequilla en medio.
. . . . (p. 1181)

La belleza de la lluvia se agría cuando el poeta recuerda las callampas:

. . . .
Los niños
lloraban en el barro
y allí días y días
en las camas mojadas,
sillas rotas,
las mujeres,
el fuego, las cocinas,
mientras tú, lluvia negra,
enemiga,
continuabas cayendo
sobre nuestras desgracias.
. . . . (P. 1033)

El invierno es un hermoso caballo:

. . . .
niebla te sube del hocico,
gotas de lluvia caen
de tu cola,
electrizadas ráfagas
son tus crines,
galopas
interminablemente
. . . . (p. 1012)

Pero "sus racimos de nieve negra y agua" son como agujas que atraviesan las casas y hieren como cuchillos: comienzan los ataques de tos. La oda concluye:

. . . .
Algún día
nos reconoceremos,
cuando
la magnitud
de tu belleza
no caiga
sobre el hombre,
cuando
ya no perfores
el techo
de mi hermano
. . . . (p. 1014-15)

En estos ejemplos no es difícil reconocer una estructura común que se repite en la mayor parte de las odas. Esta estructura se definiría, en líneas generales, en el siguiente esquema: una tesis afirmativa, laudatoria; una negación de esa tesis: eres hermosa (estrella, lluvia, mar) pero mala con los pobres; eres bella pero injusta con el hombre; y finalmente una síntesis que concilia las dos nociones antitéticas: un voto, una promesa, una moraleja, un anuncio, una plegaria, una amenaza. En esta estructura trimembre es reconocible la tríada epódica de la oda clásica que

consistía de una estrofa, una antístrofa y una epoda. La nomenclatura responde al diseño de la oda pindárica que incluía además canciones corales y bailes: la estrofa, de versos irregulares y estructura métrica compleja, refleja la forma de una danza que se repite, como su otra mitad, en la antístrofa. La epoda cierra la oda y es de estructura y extensión diferentes. Muy poco ha quedado de esas odas que se ejecutaban en teatros dionisíacos o en ágoras para celebrar victorias atléticas. Pero en las imitaciones de Píndaro en el siglo XVII reaparece la estructura triádica: Ben Jonson empleó los términos *turn, counter-turn* y *stand* para indicar en inglés la estrofa, la antístrofa y la epoda del modelo clásico. Sería equivocado aducir que la oda elemental sigue el formato de la oda pindárica que respondía a necesidades, efectos y alcances muy diferentes, pero Neruda encuentra en la vieja estructura trinaria de la oda un modelo que se adecúa a sus propósitos y conviene a su propio tratamiento del género.

Dado este primer paso conviene aclarar que esta estructura lejos de ser un molde inviolable es apenas en Neruda una guía, un cañamazo sobre el cual el poeta borda su oda. En algunos casos hay separaciones estróficas que pueden o no corresponderse con cada una de las tres partes de la oda. La "estrofa" puede estar formada por una, dos o más estrofas. La misma reserva es aplicable a la "antístrofa". En algunos casos no llegamos a la materia de la "estrofa" sin antes haber cruzado una presentación, apertura o introducción. Esta introducción forma, muy a menudo, parte de la "estrofa" porque la tesis es una introducción de la materia de la oda. Pero en algunos casos, como la "Oda a Guatemala", la introducción está desgajada del cuerpo de la oda:

Guatemala
hoy
te
canto.
. . . . (p. 999)

El tema está marcado aquí con rotundidad hímnica. La introducción que abre la "Oda a la claridad", en cambio, tiene una morosidad lírica que deja una estela de ambiguas evocaciones:

La tempestad dejó
sobre la hierba
hilos de pino, agujas,
y el sol en la cola del viento.
Un azul dirigido
llena el mundo.
. . . . (p. 966)

En muchas odas los primeros versos cumplen una función semejante a estas brevísimas aperturas aunque formen parte de la "estrofa". En algunos casos el nombre del objeto que se canta va seguido de una imagen brillante ("Oda a la cebolla", "Oda a la alegría", "Oda a la alcachofa"); en otras, una metáfora deslumbrante alude al tema de la oda ("Oda al átomo", "Oda al hilo"); en un tercer grupo, una breve historia introduce el tema a manera de pórtico ("Oda a los números", "Oda al pájaro sofré"); hay, finalmente, odas en que la introducción se extiende hasta el último verso y las tres partes tienden a fundirse en un solo movimiento.

Ya se puede ver que la estructura trimembre no está exteriormente deslindada. Neruda ha evitado esa facilidad que hubiera cortado las alas de la oda. Más aun: se trata precisamente de la operación contraria, es decir de borrar u ocultar la cuadrícula sobre la cual se dibuja el poema. Pero esa cuadrícula o esquema trinario gobierna la oda desde su espacio interior y determina la dirección de su vuelo. La *tesis* o "estrofa" representa el acercamiento al objeto en su estado natural, es un esfuerzo de contacto elemental, de visión primera y altamente lírica. Por esto mismo la primera parte tiende a la descripción, a la exaltación de cualidades olvidadas, a la revelación de una belleza ignorada, a la presentación íntima, redescubierta, de ese par de calcetines, de esa farmacia, de esa bicicleta que la costumbre y el uso han ido borrando de nuestros sentidos. La "estrofa" los redibuja con todos los colores de que es capaz la paleta de Neruda y volvemos a percibirlos con una intensidad nueva, como si de pronto los tuviéramos ante nuestros ojos por primera vez. La "antístrofa", en cambio, es una reflexión. Un "sí, pero" desde el cual el poeta reexamina el mar, la lluvia o el edificio con una conciencia social, desde una ideología que se propone reordenar el mundo. En su condición natural, el invierno es un magnífico caballo, pero dentro de un contexto social es el frío de los pobres, un cuchillo

oxidado que lacera, la enfermedad que amenaza. La "antístrofa" replantea el tema desde una perspectiva que devuelve al poeta a sus compromisos y responsabilidades, al valle de lágrimas donde viven los hombres. En otros casos, la "antístrofa" presenta un reverso sin implicaciones sociales o moralizantes: alude apenas a un estado indeseable que debe corregirse, a viejos hábitos que deben suprimirse. En "Oda a mirar pájaros", por ejemplo, se rechaza la idea de embalsamar pájaros y encerrarlos en vitrinas, y en la "Oda a la tristeza" se prohíbe al "esqueleto de perra" entrar en la casa del poeta que es como decir en "la casa de las odas". En "Oda al traje" la "antístrofa" es una posibilidad, una pregunta: "Yo pregunto/ si un día/ una bala/ del enemigo/ te dejará una mancha de mi sangre", pero que al contrastar con la imagen del traje presentada en "la estrofa" conduce a la conclusión epódica de la oda. Esta última parte funciona como una solución o síntesis del conflicto o interrogante o simple oposición entre "estrofa" y "antístrofa". Veamos algunos ejemplos. En la "Oda al edificio" la primera estrofa, en el sentido de un número determinado de versos y que escribimos sin comillas para distinguirla de la otra, actúa como apertura del poema, es un apretado compendio que contiene en germen la totalidad de la oda. A partir de la segunda estrofa se inicia la tesis o "estrofa": se celebra la alegría del equilibrio y de las proporciones del edificio, su "unidad vencedora", los materiales que lo levantan como una "llamarada construida". Solamente en la cuarta estrofa se plantea el elemento antitético. En esta construcción de roca, arena, acero y madera, "dónde está el individuo? ". La pregunta recuerda los tres primeros versos del poema X de "Alturas de Machu Picchu": "Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo? / Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo? / Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo? " (p. 321), y esencialmente introduce un problema semejante. Machu Picchu es la gran construcción americana, el gran edificio precolombino cuya magnificencia el poeta celebra, elogia y reconstruye, pero en la base de esas "piedras escalares" Neruda descubre "harapos", "lágrimas" y "un goterón de sangre". También en la "Oda al edificio" Neruda encuentra entre el cemento y la arena "al hombre pequeñito (que) taladra, sube y baja". Es ese hombre, el hacedor del edificio, el verdadero centro de la oda, y es hacia ese hombre a quien se dirige el poeta en la epoda:

El hombre
separa la luz de las tinieblas
y así
como venció su orgullo vano
e implantó su sistema
para que se elevara el edificio,
seguirá construyendo
la rosa colectiva,
reunirá en la tierra
el material uraño de la dicha
y con razón y acero
irá creciendo
el edificio de todos los hombres. (p. 980)

En esta última parte de la oda, el edificio pierde sus cualidades concretas, su realidad física, para convertirse en metáfora. El edificio alude ahora a una sociedad que es el producto de todos los hombres y que todos comparten, a un edificio social construido por el hombre y para el hombre.

Hasta una de sus odas más breves, "Oda a la esperanza", responde dentro de su estrofa única a esa estructura trimembre. Neruda presenta los dones del mar: cielo, movimiento, espacio, luz, espuma, aves, aroma, sal, para luego presentar a los hombres "junto al agua,/ luchando/ y esperando/ junto al mar,/ esperando" (p. 988). La epoda no aparece sino en los dos últimos versos, separados del resto del poema y adoptando la forma de un veredicto que los clásicos llamaban *sententiae*. Es también una "sentencia" porque la solución entre la impávida infinitud marina y el hombre, esperando y luchando, adquiere el tono de una sibilina promesa, de un profético anuncio que reune mar y hombre: "Las olas dicen a la costa firme:/ 'Todo será cumplido' ".

Hemos escogido como ejemplo paradigmático para examinar más detalladamente la estructura trimembre de la oda elemental la "Oda al mar", tema muy caro a la poesía de Neruda y que alcanza en *Canto general* la dimensión de un libro independiente que constituye la penúltima sección del libro bajo el título *El gran océano*. Los primeros 23 versos de la oda forman su "estrofa". Es la parte del poema menos didáctica y presenta al mar primero en su realidad más concreta e inmediata para convertirlo luego en una suerte de Prometeo golpeándose el pecho, repitiendo su nombre y condenado a un eterno vaivén. Esta

representación antropomórfica del mar recuerda uno de los recursos clásicos de la oda pindárica: el antropomorfismo, una tendencia en la imaginería que Píndaro llevó a sus extremos:[6]

Aquí en la isla
el mar
y cuánto mar
se sale de sí mismo
a cada rato,
dice que sí, que no,
dice que no, que no, que no,
dice que sí, en azul,
en espuma, en galope,
dice que no, que no.
No puede estarse quieto,
me llamo mar, repite
pegando en una piedra
sin lograr convencerla,
entonces
con siete lenguas verdes,
de siete perros verdes,
de siete tigres verdes,
de siete mares verdes,
la recorre, la besa,
la humedece
y se golpea el pecho
repitiendo su nombre
. . . . (p. 1040)

Como en la mayor parte de las odas, también en ésta la "estrofa" corresponde al contacto primordial con el tema. Neruda no intenta explicarlo o alegorizarlo. El primer miembro de la oda nos confronta con esa realidad elemental de las cosas para las cuales no hay respuesta más allá de su pura maravilla. El mar es un enigma que en su flujo y reflujo recuerda las oscilaciones de un péndulo négandose a revelar su misterio. El poema "Los enigmas" de *El gran océano* proporciona el mejor contexto para leer esta primera imagen del mar. Allí Neruda formula una tirada de interrogantes sobre la joyería del crustáceo, la cristalería de la ascidia, la filigrana de las algas, la electricidad del pólipo, y el marfil del narwhal. Preguntas para las cuales el poeta no tiene respuestas: "El mar lo sabe" dice Neruda. Frente a los enigmas de la vida marina, frente a los secretos de la creación, el poeta se declara derrotado:

. . . .
Yo no soy sino la red vacía que adelanta
ojos humanos, muertos en aquellas tinieblas,
dedos acostumbrados al triángulo, medidas
de un tímido hemisferio de naranja

Anduve como vosotros escarbando
la estrella interminable,
y en mi red, en la noche, me desperté desnudo,
única presa, pez encerrado en el viento. (p. 637)

Aquí Neruda es todavía el poeta marcado por su residencia en la Tierra, asediado por interrogantes y misterios cuya única respuesta es la búsqueda misma. *Canto general* es la respuesta de Neruda a América, pero frente al mar, frente a la vastedad inabarcable de lo no humano, se declara "red vacía" de la cual se ríe el viento, "ojos humanos" que fallan ante las tinieblas de la naturaleza, "dedos acostumbrados al triángulo" y que más allá de esa geometría tocan tan solo la sonrisa socarrona de un signo de interrogación. Pero entre *Canto general* y *Odas elementales* su conciencia política plantea a su poesía exigencias más radicales: la poesía debe ser ahora "utilitaria y útil,/ como metal o harina" (p. 1076) tanto como su poesía anterior buscaba lo profético de su ser ("Arte poética"). En las odas, Neruda retorna a ese mundo natural que lo ha fascinado siempre, pero ya no solamente para evocarlo y para declarar la impotencia humana frente al misterio de sus perfecciones y enigmas, sino para reclutarlo en esa lucha que se propone liberar al hombre y conquistar para todos la cornucopia de los frutos de la tierra. La función de la "estrofa" será pues: hacernos sentir la inimitable hermosura de la naranja, de la gaviota, del tomate o del galope del mar, antes de exigirles "su utilitaria harina".

Conviene notar aquí que la apariencia versolibrista de la oda es equívoca. Es verso libre en cuanto se niega a un metro uniforme y a formas estróficas regulares, pero no lo es en cuanto combina un número de metros muy definidos con la misma travesura con que descubre los costados más imprevistos del tema. Los que han criticado el desaliño métrico de las odas elementales olvidan o erran por partida doble. Primero, porque desde Píndaro la oda ha tendido a una diversidad de metros combinados ingeniosamente y en esbeltas y ágiles estrofas; el neoclasicismo vio con alarma la tendencia al verso libre de la oda pindárica; los románticos, en cambio, celebraron y practicaron la variedad y libertad métrica de la oda. Segundo, porque si se observa con atención las odas de Neruda se comprueba que sus versos no están escandidos arbitraria o anárquicamente. Muy por el contrario. Neruda evita metros regulares, como lo había hecho siempre la oda, pero combina o escinde metros tradicionales varios. Cualquiera de sus odas manifiesta una clara preferencia por dos metros muy frecuentes en la poesía de Neruda posterior a *Residencia:* el heptasílabo y el endecasílabo. Nótese, por ejemplo, que de los 23 versos que forman la "estrofa" de la "Oda al mar" 15 son heptasílabos, 3, endecasílabos divididos, y uno solo de tres sílabas. El verso de cinco sílabas es el tercero de los metros más empleados por Neruda en las odas. Para enriquecer la flexibilidad y variedad métrica de la oda, Neruda quiebra muy a menudo endecasílabos y heptasílabos creando la impresión de metros más cortos de dos, tres, cuatro o cinco sílabas. Los dos primeros versos de la "Oda al mar" forman un heptasílabo ("Aquí en la isla/ el mar") que Neruda ha dividido en un verso de cinco sílabas y en otro de tres; los dos versos siguientes de la misma oda forman un endecasílabo ("y cuánto mar/ se sale de sí mismo") fracturado en un pentasílabo y un heptasílabo. Un segundo ejemplo: la composición métrica de la "Oda al edificio" presenta el siguiente esquema: 28 heptasílabos, 22 endecasílabos, dos versos de cinco sílabas, dos de tres, uno de ocho, y uno de dos, contando los versos divididos (nueve en total) como uno solo. La fractura de un endecasílabo o un heptasílabo en versos más cortos no es ni "absolutamente arbitraria" ni "gratuita" como arguye Raúl Silva Castro: su experimento de cambiar la disposición de los versos, restaurando, en el mejor de los ejemplos que Silva Castro ofrece, 14 versos de metros varios (de 2, 3, 4, 5 y 7 versos) en "Oda al color verde" a cinco endecasílabos regulares,[7] indica precisamente hasta qué punto la variedad de metros y la división de algunos metros tradicionales no es ni arbitraria ni gratuita. No solamente porque la oda pierde esa aérea ligereza que genera uno de sus encantos, sino porque la respiración métrica deja de funcionar con el ritmo ágil, casi juguetón, que constituye uno de sus mayores hallazgos para adquirir una lentitud y pesadez que no convienen ni al tema ni al tratamiento que Neruda aplica a ese tema. Tan elemental como los temas quiere ser su textura: un sistema métrico que de tan adelgazado y fragmentado haga pensar en una libertad total; una composición métrica tan flexible y voluble como la ingeniosa manera de aproximarse a sus temas; una agilidad en el verso que aligera el vuelo imaginativo con que Neruda dibuja una gaviota o traza el zumbido de una abeja. Estilísticamente, además, la división de un verso en dos o la conversión de una sola palabra en verso independiente responde a una función semejante a la inversión del orden normativo sujeto-predicado: es una forma de violar la atonía de la norma para otorgar nueva fuerza expresiva al elemento escindido, invertido o aislado. En "Oda al mar" el segundo verso es "el mar", aislado de su heptasílabo para subrayar y reforzar la primera alusión al tema. También en "Oda a la magnolia" el poema comienza con un heptasílabo dividido que acentúa el tema de la oda, a un nivel meramente enunciativo, y en el mismo movimiento saca al adjetivo que lo describe de su atonía distributiva: "Una magnolia/ pura". El procedimiento reaparece en varias odas; en "Oda a la gaviota": "A la gaviota/ sobre". En "Oda a la abeja", en cambio, se mantiene el heptasílabo intacto porque más que subrayar el sujeto de la oda se insiste en una cualidad que se exalta: "Multitud de la abeja". Un verso implica una pausa rítmica; tal sería la función de ciertas palabras que Neruda convierte en versos independientes. La palabra "entonces", en el primer miembro de la "Oda al mar", en su calidad de verso número quince genera una pausa necesaria antes de la serie de cuatro versos anafóricos con que Neruda describe al mar procurando convencer a la piedra con su golpeteo incesante. Nótese que estos cuatro versos de estructura paralela que describen siete lenguas de siete perros, de siete tigres y de siete mares, son también de siete sílabas: una coincidencia que refuerza el sentido del número mágico. Son, a su vez, cuatro metáforas que remiten eficazmente a diferentes modos del mar: las lenguas, a la dimensión plástica del oleaje; los perros, a su mansedumbre; los tigres, a su ferocidad; y los siete mares, a la totalidad marina de los siete océanos.

A partir del verso veinticuatro se inicia la "antístrofa". Aquí, Neruda explica que del mar no le interesa su inexorable vaivén sino su parte en la apremiante situación humana: "no pierdas tiempo y agua,/ no te sacudas tanto,/ ayúdanos,/ somos los pequeñitos/ pescadores,/ los

hombres de la orilla,/ tenemos frío y hambre". Al mar se le pide ahora el "pez de cada día" y adoptando un tono de plegaria laica se lo exhorta: "ayúdanos, océano,/ padre verde y profundo,/ a terminar un día/ la pobreza terrestre". Los andares de oración religiosa pasan a la estrofa siguiente que abre con un ruego que extrema el procedimiento: "Padre mar". Este procedimiento consistiría en laicizar la oración religiosa tradicional: el clisé se carga de nuevas resonancias expresivas y deviene recurso estilístico. La desacralización de la oración devota y el tránsito de una actitud contemplativamente lírica respecto al mar a una actitud combativamente utilitaria forman un solo movimiento y transmiten un mismo mensaje. El primero funciona al nivel de la forma, el segundo, de la semántica. El resto de esta segunda estrofa reincide en la necesidad de servir al hombre. "El padre mar" no es ahora una divinidad tritónica de siete lenguas verdes: Neruda lo ha convertido en modesto proveedor de alimentos que distribuye su producto entre los hombres: "Sal por todas las calles/ del mundo/ a repartir pescado". Solamente en su nueva condición de laborioso repartidor de pescado el mar merece una sonrisa del hombre y una palabra afectuosa del atareado minero que "asomando a la boca de la mina" saluda: "Ahí viene el viejo mar/ repartiendo pescado".

La última estrofa cumple marcadamente su función de epoda: el conflicto entre el mar encumbrado en sí mismo, en su eterno e inconducente vaivén, y el hombre que espera del padre mar "el pez de cada día" se resuelve ahora en una amenaza en que el poeta advierte: "Pero/ si no lo quieres . . .". Estos dos primeros versos indican ya una postura de combate: si por las buenas no nos ayudas, te obligaremos a alimentarnos. Es paradójico y extraño que Neruda, poeta de lo elemental, fiel hasta en su poesía más última a la inimitable sabiduría del mundo natural, recurra aquí a la tecnología más devastadora:

. . . .
entraremos en ti,
cortaremos las olas
con cuchillo de fuego,
en un caballo eléctrico
saltaremos la espuma,
cantando
nos hundiremos
hasta tocar el fondo
de tus entrañas,
un hilo atómico
guardará tu cintura,
plantaremos
en tu jardín profundo
plantas
de cemento y acero,
te amarraremos
pies y manos,
los hombres por tu piel
pasarán escupiendo,
sacándote racimos,
construyéndote arneses,
montándote y domándote,
dominándote el alma.
. . . . (p. 1042-43)

Esta disyuntiva entre el mar como un mundo poblado de indescifrables enigmas y el mar como un modesto repartidor de pescado replantea desde otra perspectiva uno de los dilemas centrales de toda la poesía de Neruda: su humana atracción por la oscuridad y su militante deber de claridad.[8] Después de su "conversión política" Neruda elude las incógnitas de la oscuridad y abraza un compromiso con la luz, declara a su poesía camarada de combate, de la huelga, del desfile, de los puertos y las minas ("Oda a la poesía") y vuelve la espalda hacia esa "ola de misterios" que inaplazablemente sube por el alma del poeta ("El hombre invisible"). En las odas elementales, su poesía retorna a la prístina realidad de las cosas, a esas fuerzas y criaturas que se deben al enigma de sus perfecciones, con una ambivalencia que expresa ese dilema: la lluvia es una rosa fresca, un violín negro, hermosura: "te amo/ no porque seas buena,/ sino por tu belleza"; "Amarte, sin embargo"—agrega Neruda—"me dejó en la boca/ gusto amargo,/ sabor amargo de remordimiento". De la lluvia como del mar y de todas las cosas se exige ahora una respuesta moral. No basta el esplendor de su hermosura, la pasiva contemplación de esa maravilla, la felicidad de sus perfecciones: mientras en el mundo haya desgracias, hambre y pobreza, la poesía está obligada a "trabajar de lavandera", "a golpear hierros en la metalurgia" ("Oda a la poesía"); la lluvia deberá convertirse en "trabajadora", "proletaria", y "fertilizar montes y praderas" ("Oda a la lluvia"); los grandes bosques están "llenos de construcción futura": papel para los libros y silenciosa madera para la vivienda del hombre ("Oda a la madera"); y el mar, caja de enigmáticas sorpresas, es ahora un ocupadísimo repartidor de pescado. La poesía de las odas no renuncia a la hermosura: la exalta y celebra. Pero a partir de la antístrofa se le exige asumir una responsabilidad moral ante el hombre. El conflicto entre lo que las cosas son y lo que el poeta les pide que sean se resulve en la epoda: si el mar se niega voluntariamente a repartir pescado, la industria humana lo obligará, con "caballos eléctricos, hilos atómicos y plantas de cemento y acero", a desprenderse de sus alimenticios racimos. La antístrofa y la epoda convierten así al elemental protagonista en metáfora de las tribulaciones y

luchas del hombre, de sus sueños y esperanzas. Es en la epoda donde Neruda recarga las tintas respecto a su propia responsabilidad política. El proyecto que busca convertir al mar en fábrica recuerda, por su tono y entusiasmo, los planes quinquenales de los Soviets, una etapa de la construcción socialista que no tendrá lugar sino después que "los hombres/ hayamos arreglado/ nuestro problema,/ el grande,/ el gran problema". Es indudable que las odas elementales reflejan un momento de activa militancia política en la poesía de Neruda. Representan además un esfuerzo por retornar a ese mundo de lo elemental que lo atrajo siempre. La estructura trimembre de la oda posibilita ese doble empeño. En los dos últimos miembros de la oda, Neruda abandona su tema y lo convierte en una metáfora, en un vehículo de sus compromisos políticos. Solo así se comprende que al final de la "Oda al mar", sin dejar de hablar del mar, Neruda defina dos etapas en la doctrina marxista: la lucha de clases y la construcción de una economía socialista.

La estructura trinaria de la oda elemental no funciona como rígido canon sino más bien como principio constructor, como invitación a una forma que busca celebrar la Creación en su abigarrada multiplicidad y se propone, a la vez, encontrar para todas las cosas un oficio utilitario, un sentido desde el cual todo se redefine en función de las necesidades y urgencias humanas:

. . . .
Quiero que todo
tenga empuñadura,
que todo sea
taza o herramienta.
Quiero que por la puerta de mis odas
entre la gente a la ferretería. (p. 1130)

La composición de la oda permite a Neruda organizar el material del poema desde una perspectiva doble que realiza al poeta enamorado de lo elemental y le posibilita cumplir con sus deberes políticos. Definido el principio constructor de la oda en términos de una estructura trimembre que asigna a cada parte una función diferenciada pero estrechamente relacionada con el resto, es posible distinguir más claramente sus propósitos últimos: exaltar, celebrar, elogiar, pero en el mismo impulso y medida, exigir, condenar, amenazar. En este sentido la oda elemental se acerca al apólogo o fábula: la historia tiene validez narrativa pero su justificación última descansa en su didactismo. El sistema de la oda funciona de manera semejante: hay una creación lírica irrecusable que inevitablemente desemboca en una enseñanza, en una advertencia, en una lección y, a veces, en una moraleja. Más que ningún otro género poético la oda elemental transparenta al nivel de la forma ese dilema que recorre toda la obra de Neruda: la poesía como expresión de un yo que el poeta quiere salvar y la poesía como una bandera, como un arma de combate, como un compromiso social. Neruda resume todo el drama de esa disyuntiva en un solo verso:

Debo satisfacer o debo ser?[9]

Jaime Alazraki
University of California, San Diego

Notas

[1] Pablo Neruda, *Obras completas* (segunda edición), Buenos Aires, Losada, 1962, pág. 667. Las citas subsiguientes siguen esta edición y se indican con el número de página solamente.
[2] Citado por Margarita Aguirre en *Las vidas de P.N.*, Santiago, Zig Zag, 1967, pág. 278.
[3] P. Neruda, "Conferencia" pronunciada en 1964 en la Biblioteca Nacional de Santiago. Incluida en *Antología esencial* (Selección y prólogo de H. Loyola), Buenos Aires,Losada, 1971, pág. 327.
[4] Entre los estudios sobre la oda como género poético que hemos consultado merecen especial mención los siguientes: Carol Maddison, *Apollo and the Nine; A History of the Ode*, London, 1960; George N. Shuster, *The English Ode from Milton to Keats*, New York, 1940; Robert Shafer, *The English Ode to 1660; An Essay in Literary History*, New York, 1966; y especialmente el artículo "ode" en Alex Preminger, ed., *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1965.
[5] P. Neruda, *Las manos del día*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 47.
[6] Carol Maddison, *Apollo and the Nine*, London, 1960, pág. 18.
[7] Raúl Silva Castro, *Pablo Neruda*, Santiago, 1964, pág. 123.
[8] Sobre este tema véase nuestro estudio "Poética de la penumbra en la poesía más reciente de P. Neruda" en *Revista Iberoamericana*, enero-junio de 1973, nos. 82-83, págs. 263-291.
[9] P. Neruda, *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Losada, 1964, vol. II, pág. 116.

Aproximaciones al realismo socialista de Pablo Neruda

Con la publicación de su último poemario, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (1973), Pablo Neruda concluye su "largo poema cíclico", apartándose radicalmente de su poesía cosmogónica, pesimista, que se articula, por ejemplo, en *Las piedras del cielo* (1970).[1] Este cambio de poéticas no trastorna del todo a la crítica, aunque a algunos nos lleve a reflexionar más sobre su poesía política y la doctrina estética que, supuestamente, la fundamenta: el realismo socialista.

Debido a que todo análisis del pensamiento político de Neruda tendrá que tomar en cuenta la estética marxista, bien sea para sólo "cotejar al político con el poeta",[2] el propósito de estos apuntes será 1) el de servir como punto de partida para un estudio que aclare y delimite las ligazones y las divergencias entre Neruda y el realismo socialista; 2) el de trazar un esbozo descriptivo de esta estética según expuesta por Georg Lukács; y 3) el de reseñar *Nixonicidio.* Después de presentar por separado lo que se podría considerar, en conjunto mínimo, la teoría (Lukács) y la intermitente práctica (Neruda) del realismo socialista, daré término a estos apuntes con unos comentarios sobre la poesía revolucionaria de Neruda.

Ahora, ¿por qué Lukács? El crítico húngaro no es el único escritor comunista que elucide en sus obras la estética marxista, sin embargo, además de ser el más asequible (por lo menos en español), goza de un criterio bien establecido y, por lo mismo, es un autor cuya obra ha sido traducida y mayormente difundida fuera de los países comunistas. También debo aclarar que Lukács se dirige principalmente a novelistas, y rara vez habla de poetas. A pesar de ésto, no creo que haya diferentes doctrinas del realismo socialista para cada género literario, y deduzco que las advertencias de Lukács se dirigen al escritor en general.[3] Otra aclaración: cuando la crítica alude al realismo socialista de Neruda, hasta ahora no ha aclarado a cuál de ellos se refiere;[4] de la misma manera, cuando se discute la obra de Lukács, siempre se hable de *un* Lukács, y a veces el deslinde de su ideología literaria se basa en uno de sus libros.[5] ¿Es que solamente hay un "realismo socialista" y un Lukács? En cuanto al realismo socialista, sabemos que hay por lo menos dos, el stalinista y el post-stalinista. ¿Cuál Lukács debe tomarse en cuenta al discutirse el realismo socialista? [6] Creo que si se estudia el Lukács de la época stalinista, y después se le compara con el Lukács que escribe posteriormente a la época de Stalin, tendremos una delineación más o menos clara de los dos "realismos socialistas", uno retórico y sumamente dogmático, y el otro de particular interés para todo estudio sociológico de la literatura. Cualquier análisis del pensamiento marxista de Neruda tendrá que partir de esta distinción. No obstante, dado lo meramente informativo de mi esbozo sobre el realismo socialista, me limitaré en seguida a entretejer solamente sus puntos más generales.

II

Dentro de las obras de Lukács ha de encontrarse siempre, entre otros elementos convencionales al marxismo, la problemática del objeto-sujeto (las relaciones entre el hombre y el medio ambiente, la sociedad) y la enajenación. Según Lukács, la realidad objetiva y el ente subjetivo están en continua interacción, proceso que se ramifica a través de la historia en múltiples objetivaciones del ser. Dichas objetivaciones se manifiestan a través de formas, las cuales son nada menos que la pantalla donde se amplifica y proyecta el estado de conciencia de determinada época. Estas formas, en el campo de la literatura, se objetivizan por medio de géneros literarios, y estos mismos se prestan, por su naturaleza, a un estudio de bases antropológicas cuyo fin es mostrar la evolución dialéctica de la humanidad desde un pasado de conciencia natural hasta un presente de conciencia de clase.

Lukács nos dice que el sujeto se ve diariamente confrontado por una realidad objetiva la cual, por medio de la acción práctica y activa del sujeto, se transforma, adoptando formas delineadas por la conciencia del mismo. A su vez, el objeto transformado influye recíprocamente en el sujeto, modificando su conciencia.[7] De aquí que sea ocioso e inútil hablar de la libertad absoluta del sujeto, puesto que sería hacer de la realidad objetiva un elemento sin ninguna influencia activa sobre aquél. En este caso el sujeto viviría al margen de un mundo objetivo carente de significado, y no dentro de la problemática de la mutua interacción entre sujeto-objeto (i.e., hombre en sociedad); sería la vida de un sujeto incrustado en un mundo de no-valor, o sea "un mundo en el cual el hombre no está en su casa ni es del todo extrajero."[8] Este "héroe al margen del mundo," el Lukács de la juventud influido por Kant y Kierkegaard, será considerado un hereje idealista por el mismo Lukács años después. Dentro del marxismo, Lukács cambia lo contemplativo por lo dinámico y transformador.

Al aclarar que no hay una liberación absoluta del sujeto, Lukács afirma que el sujeto se encuentra históricamente determinado, y que sus posibilidades de acción se limitan a alternativas existentes dentro de la estructura social en que viva. Claro, la realidad objetiva es la manifestación histórica del correspondiente estado de conciencia, lo que trae consigo un número determinado de alternativas para transformar dicha realidad.[9] El hombre, ser histórico, no puede desligarse de sus circunstancias socio-temporales, a menos de que, en el caso del escritor, lo haga por medio de la evasión y su correspondiente obra literaria.

Siguiendo a Marx, Lukács considera la estructura económico-social como fundamento básico de toda época; la sobrestructura es la objetivación de instituciones, arte, ciencia, etc., que manifiestan la conciencia de la clase dominante de la misma época. Debido a que el hombre está destinado a externalizarse—transformando así su medio ambiente—, de sus múltiples objetivaciones una de ellas es el trabajo. Al vivir el hombre en sociedad, el trabajo se convierte en una necesidad funcionando para el bien de la comunidad. En épocas primitivas la distribución del trabajo opera socialmente *(social division)*, y todo es amonía dentro de la jerarquía establecida. Sin embargo, con la llegada de la vida industrial, se divide no sólo el campo de la ciudad, sino que también la labor se estratifica *(manufacturing division)*, formando a la vez una estratificación de clases y su correspondiente lucha.[10] De paso sea dicho que esta evolución dialéctica es, según Lukács, necesaria para la posible fundación del socialismo científico. Además, una vez instaurado el socialismo cuya base es la "nueva moralidad", el trabajo, de acuerdo a Lukács, cesa de ser un medio para asegurar las necesidades inmediatas del hombre: el trabajo se convierte en uno de los requisitos de la vida misma.

La meta del hombre es tomar conciencia de su posible liberación, y obrar a favor de ella. El mundo del hombre debe humanizarse, concientizarse, cumpliendo así con su verdadero destino. No obstante, resulta que cuando el hombre emprende externalizaciones (e.g., trabajo) que, lejos de desarrollarle como ser humano, le dividen y deshumanizan (trabajo que en un tiempo era históricamente justificado puesto que satisfacía necesidades de la época), el resultado es su consiguiente enajenación. La vida del hombre se divide en dos; en este caso, su vida privada y su vida pública se convierten en vidas dispares.[11] En dicha sociedad—i.e., la capitalista—, la clase dominante se convierte en un factor reaccionario que subyuga al proletariado, incrementando las fuerzas productivas que operan a favor suyo y no a favor de las masas carentes de propiedad alguna. Por consiguiente, el estudiar la sobrestructura de una determinada sociedad y observar el fenómeno de la plusvalía en la misma, nos daría una imagen certera del tipo de conciencia y grado de enajenación de la sociedad analizada. La sobrestructura es, en resumen, la objetivación de la conciencia colectiva de una determinada sociedad.

Lukács subraya que la literatura goza de un importante papel dentro de esta sociedad, puesto que se convierte en propaganda dirigida en contra de la sociedad reificada, minando sus cimientos ideológicos, a la vez que introduce, como esperanza para el proletariado enajenado, la perspectiva social que marca la posibilidad existente de establecer el socialismo en dicha comunidad (claro, se supone que esta propaganda—basada en el *realismo crítico*—debe ser de conciencia marxista).[12] El proletariado deberá ser despertado por medio del "tribuno del pueblo," dirigente que hará posible la toma de conciencia y el futuro derrocamiento del capitalismo, estructura político-social cuya sobrestructura es la amplia proyección de lo enajenado y decadente. Según Lukács, en el ámbito de la filosofía la sociedad capitalista opera dentro de un materialismo mecánico o un idealismo filosófico cuya naturaleza es, en ambos, la decadencia;[13] en el ramo de la literatura, esta sociedad encuentra articulación a través del naturalismo y modernismo, manifestaciones literarias vinculadas con lo patológico y la subjetividad estéril.[14]

La desreificación *(Verdinglichung)* de la sociedad se pone, pues, a cargo del tribuno, el cual actúa de un nivel teórico al nivel de las masas, grupo que hace posible la transformación de la estructura político-social por medio de la revolución (esta actitud, basada en la idea de la "inminencia del comunismo", es un optimismo central al Lukács stalinista). Concordando con lo anterior, Lukács enfatiza que es imprescindible que la propaganda esté al nivel cognoscitivo del pueblo para por fin asegurar la requerida toma de conciencia que el proletariado necesita para liberarse del dominio burgués. La interacción entre el escritor y el pueblo, tribuno y proletariado respectivamente, se torna, bajo estas circunstancias, en una relación moral, didáctica, muy diferente a la relación entre el escritor enajenado, elitista, y el pueblo, el cual es regularmente considerado zafio e imposibilitado para apreciar el arte de la clase imperante.[15] Todo escritor burócrata que escriba dentro de una sociedad burguesa tenderá, según Lukács, ya sea a afirmar dicha estructura reificada, o a criticar la rampante decadencia. Si su crítica se basa

en la perspectiva del socialismo, su obra tendrá que ser de naturaleza revolucionaria (realismo crítico); de otra manera, si la crítica es una autoflagelación sin la perspectiva del socialismo, entonces esta crítica será simplemente de rechazo obnubilado, de atascamiento moral y, al fin, crítica que será asimilada por la sociedad sin reparo alguno.[16]

Lukács aconseja al escritor revolucionario que desarrolle tipos que sean símbolos de los objetivos de la revolución; asimismo, los tipos (protagonistas) deben ubicarse en un ámbito donde la fuerzas antagónicas del capitalismo operen vigorosamente en contra de los ideales de dicho protagonista. Lukács ataca a los socialistas que, con envidiable optimismo, escriben obras en las que toda acción destinada a la destrucción de vestigios socio-capitalistas (o sea, una vez que ha habido un cambio de gobierno, del capitalismo al socialismo) no encuentra obstáculos o conflictos de ninguna clase, dando, por resultado, la impresión de que toda desreificación, todo intento revolucionario, es fácil de llevar a cabo (a ésto, Lukács lo llama "socialismo romántico"). El "buen" escritor somete al personaje revolucionario de su obra a múltiples pruebas de consistencia y tenacidad, mostrando que al camino que lleva al socialismo científico está rodeado de obstáculos y dificultades.

Es necesario, también, que el escritor tenga conocimiento del desarrollo histórico de la conciencia social de determinada sociedad, y, más aún, que logre plasmar, en sus obras, personajes de profunda "fisonomía intelectual".[17] Cada época trae consigo su respectiva problemática social, la cual sólo puede ser combatida y resuelta por escritores "despiertos" que, ayudados por una ideología en conflicto con la sociedad reificada, muestren el camino, la perspectiva que llevará al grupo oprimido hacia el socialismo. El personaje principal de una obra deberá ser dinámico y estar en continuo contacto no sólo con su pueblo, sino que también con los problemas de dicho grupo. En la literatura burguesa el protagonista se aparta de los problemas sociales, y se desvanece en la metafísica de la esterilidad subjetiva; su mundo es estático, conservador, parmenídico; el hombre se considera "hecho", completo. Esto va de acuerdo con las conveniencias del régimen establecido, ya que el escritor, figura que influye enormemente en la comunidad a través de la media masiva (literatura, cine, radio, etc.) en vez de obrar a favor del desarrollo de la conciencia de clase, se desvincula del pueblo y se fosiliza dentro de una visión del mundo estancada y sin perspectiva. De acuerdo a Lukács, el realismo socialista funciona dentro de una visión del mundo que es a la vez dinámica y revolucionaria; al hombre no se le considera un ente terminado, sino que un ser en continuo devenir.

En resumen, las relaciones entre objeto y sujeto deben proyectarse, según Lukács, hacia el establecimiento de una sociedad objetivada en la cual no exista ya la enajenación y, claro, las clases sociales. Esta es la utopía al alcance del proletariado, utopía cuyos habitantes tendrán una conciencia de sí *(self-consciousness)* y de su Historia. En palabras de Lukács:

> El hombre primitivo no tenía historia, o, lo que es casi lo mismo, la oscura conciencia de su pasado se le perdía en el mito. Cuanto más alta la evolución de la humanidad, tanto más se robustecen y profundizan la conciencia y la autoconciencia históricas de los hombres. Pero su pleno despliegue no está sólo obstaculizado por las lagunas de nuestro conocimiento, sino también y principalmente por los intereses de las clases dominantes de opresores y explotadores...Sólo la humanidad liberada en el socialismo puede querer y ser capaz de conocer la historia en su totalidad; la conciencia y la autoconciencia histórica ocupan en nuestra vida cultural el lugar que le corresponde sólo cuando..."la prehistoria" de la humanidad puede considerarse conclusa y empieza la historia real.[18]

III

Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena es un poemario que invoca y reúne la presencia de poetas de antaño; que empalma varios niveles históricos cuya naturaleza tiene rasgos afines con el gobierno de Allende; es una denuncia en contra de los Judas de la patria y de las fuerzas subversivas provenientes del extranjero; es un llamado a que todo chileno sirva de cariátide y que dé sostén a la patria y al socialismo de Allende; pero ante todo, es una "artillería poética" dirigida a Nixon y a lo que este presidente representa: el imperialismo norteamericano.

Como prólogo a los 44 poemas de *Nixonicidio*, Neruda escribe una "Explicación perentoria" en la que aclara su propósito y justifica su "cambio de voz". Lo que inicia la poesía de *Nixonicidio* son, según Neruda, los actos imperdonables que toman origen en Washington: los bombardeos y el genocidio de Vietnam, y la supuesta ayuda extendida a la oposición chilena, junto con el bloqueo económico que pretende debilitar al gobierno de Allende. Preocupación de Neruda que incluye tanto lo nacional como lo internacional; la Justicia y el Mañana pisoteados

por la venalidad, el anacrónico hoy, y el pasado obscurantista. Historia que se concientiza a medias en el presente, que abjura de un ayer contradictorio y que se lanza a un futuro de promisión. Esto es *Nixonicidio:* un órgano de querellas y un llamamiento nacional.

El poemario en sí es muy sencillo, escrito en una versificación no siempre en tercetos, y con una actitud que oscila entre sentimentalismos patrióticos (poema X) y furias apasionadas (poema XIX). Ciertos nombres de chilenos célebres (e.g., Balmaceda, Recabarren, Manuel Rodríguez, etc.) nos remiten tanto al pasado de Chile como a varios poemas del *Canto general,* especialmente a los encontrados en la sección titulada "Los libertadores". Comparado con lo escrito 23 años antes, *Nixonicidio* nos deja con menos poesía y con un determinado número de denuncias y advertencias que, hoy por hoy, parecen haberse cumplido.[19] Algunos lectores desearán que Neruda nos hubiera dado el mismo "mensaje" pero codificado en un léxico digno de un poeta como Neruda; otros querrán menos mensaje y más *palabras, palabras;* a despecho de estos lectores, Neruda confiesa haber efectuado un cambio en su voz con el propósito de hacerse entender por el pueblo y no solamente por los críticos (los "exquisitos estéticos"). Como él anota en su "Explicación perentoria," *Nixonicidio*

> no tiene la preocupación ni la ambición de la delicadeza expresiva, ni el hermetismo nupcial de algunos de mis libros metafísicos. Conservo como un mecánico experimentado mis oficios experimentales: debo ser de cuando en cuando un bardo de utilidad pública, es decir, hacer de palanquero, de rabadán, de alarife, de labrador, de gásfiter o de simple cachafaz de regimiento, capaz de trenzarse a puñete limpio o de echar fuego hasta por las orejas. Y que los exquisitos estéticos, que los hay todavía, se lleven una indigestión: estos alimentos son explosivos y vinagres para el consumo de algunos. Y buenos tal vez para la salud popular.[20]

El primer poema de *Nixonicidio* empieza con una invocación a Walt Whitman. No será el único poeta llamado a unir su voz a la de Neruda; para dar término al poemario se invoca también a Ercilla, y en el poema XLIV se lee la confluencia de las dos voces. Así pues, Neruda invoca la presencia de dos poetas que simbolizan los cantos positivos y *americanistas* de dos países que han sido en Hispanoamérica considerados, en épocas diferentes, hostiles y opresivos: los Estados Unidos y España. En la obra del soldado-poeta se entrevé su respeto por los araucanos y su admiración hacia la tierra chilena; en el poeta-místico, se encuentra la garganta que da vida a la realidad americana. En su discurso ante el Pen Club, Neruda da testimonio de su deuda con Whitman:

> déjenme decirles (aún cuando soy un poeta de habla hispana) que Walt Whitman me ha enseñado más que el Cervantes español...En verdad él, Walt Whitman, fue el protagonista de una verdadera personalidad geográfica: el primer hombre de la historia en hablar con auténtica voz americana continental, en sustentar un auténtico nombre americano. (*RI,* p. 11)

Hagamos aquí un paréntesis. ¿Es *Nixonicidio* la declaración de un odio hacia los Estados Unidos? Para mí que es un dicterio dirigido al Pentágono y a Washington, más que al país en sí; al igual que denuncia a chilenos hermanos que detienen el progreso de la Historia, Neruda critica el lado violento de los Estados Unidos, país que ha ayudado mucho a Iberoamérica pero que también se ha servido de ella. Como aparente heredera de las ambiciones y utopías de Europa, América (léase los Estados Unidos) no siempre muestra ser un vecino ejemplar. "América" nos pone, según parece decirnos Neruda, en una situación paradójica: la admiramos y la rechazamos; la amamos y renegamos de ella. Aquella vertiente anglosajona, llena de energía y pujante vitalidad, encarna en Whitman, quien junta su canto al de Neruda, poeta de la América hispana.[21] Esta relación la aclara Neruda en el discurso citado anteriormente, discurso que tiene, en verdad, mucho que ver con *Nixonicidio:*

> Los escritores son todos muy fácilmente individualistas, muy raramente colectivistas: llevamos dentro de nosotros un germen de subversión que forma parte de nuestro íntimo ser y la expresión de nuestra rebelión a menudo parece volverse contra nosotros mismos. Buscamos los enemigos más cercanos y erróneamente escogemos entre aquéllos que se nos parecen. Para nosotros, caminar juntos es labor de gigantes, y caminar juntos por encima de fronteras políticas, linguísticas y raciales han hecho posible a los escritores de todos los países experimentar la sensación de sentirse únicos, sin renunciar a sus propias tendencias o creencias. (*RI,* p. 13)

Aparte de Whitman y Ercilla, hay otro poeta en *Nixonicidio* el cual fue una presencia intermitente en la poesía de Neruda: Quevedo. Este poeta no es invocado como los anteriores; solamente es aludido en dos poemas (XV, XXX), y en ambos el contorno es el mar y la lectura

del "verso favorito". En el poema XV, Neruda comprende en los versos de Quevedo la razón de su propio temor e inquietud espiritual ("leyendo el mar, y recorriendo el miedo/ del poeta mortal en su lamento/ comprendo la razón de mi amargura"); en el XXX, Neruda lee con melancolía el amor y la desventura de Quevedo, y comparándose a él, encuentra posibles divergencias:

Tal vez es mi destino diferente:
mi pecho militar de combatiente
me inclinó a las guerrillas del Estado:

a conseguir con la paciencia ardiente
de la verdad y del proletariado
el Estatuto de la pobre gente.

("Mar y amor de Quevedo," vv.9-14)

En fin, hay en *Nixonicidio* un primer plano, rito órfico en el que se encuentra la unión de tres bardos y la breve afloración del pensamiento quevedesco. Tres bardos cuyo canto es el amor hacia América, y un poeta aludido (Quevedo) en quien el canto lastimero lleva la queja de una España (Europa) que se agrieta y asfixia en su propio imperio. Por un lado, la América heredera del numen de Occidente (i.e., la Europa inventiva y autotransformadora); por el otro, la Europa imperialista, intransigente, autoaniquiladora. Receptáculo que recibe ambas corrientes europeas (la miel y la hiel), Norteamérica es ahora para Neruda no la América de Whitman, sino la Nixonamérica que vuelve a querer imponer su yugo en la Araucanía.[22]

En el plano histórico, hay otro nivel más desarrollado de carácter político-social. En este nivel se alude a políticos y personajes revolucionarios que figuran en la historia chilena, o que la están haciendo al momento en que se escribe *Nixonicidio:* Balmaceda, Recabarren, Manuel Rodríguez, Schneider, Allende, etc. Como piedra angular: Lautaro. Estos héroes y hombres célebres son nombrados en varios poemas, pero no gozan de los que el propio Neruda les dedicó en el *Canto general* (claro, con excepción de Schneider y Allende). En *Nixonicidio,* estos personajes representan antorchas que intentaron iluminar el camino de los rotos, de los oprimidos, del pueblo. Es el único pasado de Chile que, según Neruda, obró por el bien colectivo; el *otro* pasado, el supérstite y anacrónico, es el de la reacción política que se opone al progreso del pueblo chileno, como nos dice Neruda en el poema XI:

el pasado con negra consecuencia

quiere otra vez tu sangre derramada.
Y la guerra civil es sacerdocio
para los que no hicieron nunca nada

sino vivir de incógnitos negocios.

Amo la paz por variadas razones:
una es porque el canto del trabajo
se une al color solar de los limones.

Y porque los programas populares
producirán tractores y cerezos:

todo lo hace el amor y los amores
del pueblo en su batalla y su proceso.

("Son los de ayer," vv. 9-20)

Este Ayer anti-populista es objeto de varios denuestos, al igual que Nixon, el cual es emplazado, ajusticiado y fusilado, al fin, con "mortíferos tercetos" (ver poemas III-V, XVI-XX). Pero *Nixonicidio* tiene también, por encima de todo, la incertidumbre y la premonición del poeta que no sabe, en realidad, cuándo va a ocurrir lo inevitable—la guerra civil—pero que presiente su dolorosa proximidad. Entre los poemas en los que trasluce este temor (e.g., XI, XV, XXIII, etc.), el titulado "Contra la muerte" (poema XXV) es uno de los más patéticos:

A la guerra civil como condena
nos conduce el amargo forajido.
El desplazado de la boca llena

quiere quitar a otros la comida,
y otro que con su herida se envenena
reparte los venenos de su herida.

A la guerra civil de los contrarios
quieren llevarnos garras fratricidas,
sin saber que chilenos adversarios

siempre amaron las leyes de la vida.
Y no triunfa el más noble ni el más fuerte
desangrando la tierra preferida

Y cambiando la vida por la muerte.

La tierra que nos dio las alegrías,
la que nos enseñó el padecimiento
florecerá con todos algún día. (vv. 1-16)

Este tono conciliatorio, y el optimismo que deposita todas sus esperanzas en el porvenir ("florecerá con todos algún día"), a pesar de lo que el presente y sus realidades den a entender, aparecerán a lo largo de *Nixonicidio*. Pero no logra convencernos; se ve a las claras que Neruda presiente lo que, en efecto, aconteció en septiembre de 1973. Dos de los últimos poemas de *Nixonicidio* se titulan "Siempre advirtiendo" (poema XXXIX) y "Otra vez advirtiendo" (XL). El poema anterior a éstos tiene los siguientes versos:

Pueblo y patria manejan mi cuidado:
Patria y pueblo destinan mis deberes
y si logran matar lo levantado
por el pueblo, es mi Patria la que muere.

Es ése mi temor y mi agonía.

Por eso en el combate nadie espere
que se quede sin voz mi poesía.
("Yo no me callo", vv. 8-14; el subrayado es mío)

En resumen, *Nixonicidio* es un poemario que atestigua las últimas preocupaciones de Neruda y que, a la vez, tiene vínculos con obras anteriores de carácter político-social. La diferencia estriba en que, después de cantarle por muchos años al comunismo, y de querer verlo establecido en su patria, Neruda se vio por fin en la meta añorada, aunque acosado por grupos en pugna con sus ideales políticos. Cuando Chile y Allende cayeron en manos de los militares, buena parte del mundo lamentó lo ocurrido y se resignó, quizá, a admitir que Iberoamérica es un continente propicio para dictaduras y gobiernos militaristas. Entre Izquierdas y Derechas, Iberoamérica sigue en busca de su centro; *Nixonicidio* es la objetivación literaria de una de estas tentativas.

IV

Se escribe con frecuencia que la poesía de Pablo Neruda es revolucionaria; claramente, encontramos diferencias de opinión cuando se intenta definir lo que en verdad confiere este carácter a su poesía. Ciertos críticos, de tendencia política, juzgan que lo verdaderamente revolucionario es el contenido militante, de proyección comunista, cuyo fin es proclamar la revolución social y denunciar el capitalismo. Por otra parte, hay críticos que están en pleno desacuerdo con lo anterior y que no solo atribuyen a esta producción poética un valor exiguo, sino que afirman que las obras más valiosas de Neruda—e.g., las *Residencias*, el *Canto general*, etc.—son aquellas en que el poeta renueva aspectos formales de la poesía; o sea, el lenguaje nerudiano y su prodigiosa fuente de palabras e imágenes cuyo producto fue, en verdad, un nuevo código para futuros poetas de América.[23] A partir de Neruda, el poeta americano tiene una geografía semántica que abarca por igual las cordilleras y ríos de América, a la vez que los sueños, la piel y las extremidades del hombre.

Julio Cortázar, en su "Carta abierta a Pablo Neruda", y refiriéndose a la obra anterior a *Canto general*, escribe lo siguiente:

Yo te digo y les digo que los poemas de las dos primeras *Residencias* contienen toda tu poesía futura y te contienen, lo creas o no, en tanto que poeta revolucionario. Vivimos un tiempo en el que la

prostitución de la palabra vale como un arma insidiosa y terrible, y es así que términos como compromiso y contenido y otras consignas de esa laya se vuelven letales si se les usa mal, si una visión pragmática de la poesía las llena de intransigencias y de amenaza.

Más adelante añande que esta carta

no habla de una poesía por sí misma sino de una mutación radical de nuestro leguaje más profundo, de una obra que fundamenta, anuncia y apoya el encuentro del hombre latinoamericano consigo mismo, su residencia final en una tierra propia, en un mundo más justo y más hermoso. (*RI*, págs. 23,26)

Contraponiéndose a lo anterior, hay críticos que subrayan la importancia del realismo socialista y la de los cánones literarios que éste impone. Como ejemplo tenemos a Raúl Silva Castro que escribe en 1963:

El [Neruda] no cree ahora que el mundo está desintegrándose; desde las *Odas elementales* las cosas ocupan sus lugares consabidos, los mismos que tienen desde que existen. Ni cree que haya en marcha ninguna forma especial de angustia. Con claridad perfecta, el Realismo Socialista le indica lo que debe cantar, y cómo debe cantarlo, y según esa doctrina estética, por encima de toda angustia personal debe prevalecer la seguridad de que el hombre, queriéndolo o no, logrará por medio del Socialismo ser feliz él y hacer felices a sus hijos.[24]

Como sería de esperar, no todos los críticos se alían a uno u otro de estos campos interpretativos; últimamente, hay críticos que reconocen en la obra de Neruda un obvio proceso pendular que oscila entre una poética mítico-metafórica, y, del otro extremo, una de carácter militante-testimonial (e.g., Saúl Yurkievich); Luis F. González-Cruz observa en Neruda, a pesar de los sorpresivos cambios, un progreso hacia la integración poética, estuario y circunstancia por donde confluye el torrente vida-poesía de un Neruda "integral".[25] En cuanto a lo político, Luis Alberto Sánchez cree ver entre Neruda y el anarquismo una fuerte afinidad.[26]

Regresando a lo anterior, no nos es difícil inferir de los dos textos citados que el carácter revolucionario de la poesía de Neruda tiene aparentemente distintas, si no opuestas valoraciones. Cortázar pone el acento en la renovación del lenguaje y en la subordinación de cualesquier elemento que sea ancilar a la poesía; Silva castro, por lo contrario, subraya la importancia del realismo socialista y de la adhesión incondicional a esta doctrina. Sin embargo, ambos hablan de un mundo "más justo y más hermoso", y de una sociedad más "feliz". Esto sugiere la existencia de nexos que hasta ahora no habian aparecido entre la literatura "comprometida" y la puramente estética: tanto Cortázar como Silva Castro atestiguan preocupaciones sociales, referentes a las relaciones inter-humanas, y, basándose en la lingüística o en el realismo socialista ambos aspiran a un mundo mejor.

Sería de sumo interés para la creación y crítica literaria de nuestro tiempo el dilucidar sobriamente—sin los golpes de pecho del Stalinismo y sin ponernos de rodillas ante Whorf o Korzybski—el problema que nos presentan estos dos acercamientos estéticos, a simple vista contradictorios. ¿Puede la literatura transformar al hombre? Aunque parece ser el propósito de varios de nuestros escritores, la literatura obviamente pierde su eficacia e impacto social en cuanto se le equipara con otros medios de difusión, e.g., el cine, la radio, etc.[27] Hasta hoy, el realismo socialista parece no haber cumplido con su propósito utópico, y quizá ésto se deba a su profundo optimismo en el hombre, en la Historia y en el progreso.[28] Aparentemente hoy nos topamos conque no puede haber un cambio radical y positivo en el hombre—y tampoco en la sociedad, historia o progreso—si no hay una transformación previa de estructuras mentales que permitan una nueva concepción del mundo social y que marquen la apertura de una nueva axiologia.[29] Desde este ángulo crítico, y bajo estas luces, la renovación lingüística subrayada por Cortázar merece nuestra atención.

Pero a Neruda no se le ocultaba que es difícil persuadir al hombre con una retórica que se basa en dicterios y anatemas in-significantes, vacíos al igual que todo clisé. De aquí que en su "Explicación perentoria" confiese su escepticismo en cuanto a la efectividad revolucionaria de su poesía política:

Esta puede ser una función efímera. Pero la cumplo. Y recurro a las armas más antiguas de la poesía, el canto y el panfleto usados por clásicos y románticos y destinados a la destrucción del enemigo. (p. 10)

A pesar de su escepticismo, y aunque no se dirija a modelos revolucionarios como Mayakovsky o Petöfi, y aluda e invoque a poetas como Whitman, Ercilla y Quevedo, hay en *Nixonicidio* obvios entrecruces con el realismo socialista, doctrina que Neruda consideró idónea para su lucha social. Por esta razón, en *Nixonicidio* encontramos ejemplos de desreificación (poemas XXXV-XXXVI); crítica del imperialismo (poemas VI, VIII, XX, etc.); mofa del capitalismo chileno (poemas XII, XIV); y la perspectiva del socialismo (poemas XIII, XXI). Hay

también una tolerancia implícita cuyo propósito parece ser el de unir al pueblo; por ejemplo, en "Contra la muerte", Neruda escribe:

No neguemos la luz al descontento.
Que cada hombre lleva en su porfía
lo mejor de su ciencia y su momento. (poema XXV)

Por otra parte, Neruda muestra una intransigencia incondicional hacia grupos radicales, ya sean de izquierda o de derecha:

ultras de izquierda y ultras de derecha,

duros de la derecha y de la izquierda,
trabajan juntos en la misma brecha
para que la victoria conseguida
por un pueblo que lucha y que recuerda
(el cobre, el pueblo, la paz y la vida),

todo lo manden ellos a la mierda.

Y así están juntos en el mismo cielo
los locos de derecha y los locuelos. (poema XXXVII)

Denunciar la política extranjera que pretende influir en el destino de Chile y, por extensión, de Iberoamérica; evitar extremos doctrinarios; no permitir que la teoría obscurezca la realidad nacional; convocar al pueblo chileno e incitarlo a que abandone las armas y recoja la herramienta agrícola: estas parecen ser instancias poéticas de relevante importancia en *Nixonicidio*. Quizá de "revolucionario" tenga, en realidad, una mínima dosis; y es muy probable que ciertas discrepancias en cuanto al gusto poético—o político—mantengan al lector lejos del entusiasmo que pide la lectura de *Nixonicidio;* sin embargo, es innegable que es una empresa digna de nuestros poetas esta de querer mejorar, por medio de un canto denunciador, reivindicativo, la condición social del menesteroso, del analfabeto, de nuestros pueblos que aún viven inscritos en la miseria. ¿Dónde está el lenguaje que hará visible y palpable esta realidad cotidiana de nuestra América? Neruda apunta el índice hacia varias direcciones; ahora es tarea de nuestros poetas la de encontrar una expresión que no termine en el panfleto y que, no obstante su tenaz militancia, se eleve hasta un nivel propio a la poesía.

En conclusión, admito que sería un absurdo el buscar ideologías sistemáticas de riguroso planteo en la poesía de Neruda, y que muy despistado estará el crítico que quiera hacer del poeta un *político* marxista. Y aunque la doctrina comunista está ahí, según podemos ver, como tejido ideológico, subyacente a la poesía política de Neruda, lo que importa es estudiar y poner en claro aquello que pueda ser de inspiración y provecho, de guía poética y parámetro social, a nuestros jóvenes poetas de Iberoamérica; lo importante es que, a través de la lectura directa y la reflexión crítica, se continúe de una manera u otra la labor de Neruda—el que haya muerto no impide, más bien hace imprescindible, que otro poeta venga a ocupar el puesto, ahora vacío, conferido al bardo de América. En cuanto a "ideologías", ahí está el ejemplo de Neruda en quien la doctrina marxista a veces enmudece, cediendo la palabra a la realidad social del pueblo chileno:

Quede constancia aquí de que ninguno
pasó cerca de mí sin compartirme.
Y que metí la cuchara hasta el codo
en una adversidad que no era mía,
en el padecimiento de los otros.
No se trató de palma o de partido
sino de poca cosa: no poder
vivir ni respirar con esa sombra,
con esa sombra de otros como torres,
como árboles amargos que lo entierran,
como golpes de piedra en las rodillas.

Tu propia herida se cura con llanto,
tu propia herida se cura con canto,
pero en tu misma puerta se desangra
la viuda, el indio, el pobre, el pescador,
y el hijo del minero no conoce
a su padre entre tantas quemaduras.[30]

Quizá de aquí se desprenda, en verdad, el marxismo de Neruda, y de aquí, de esta tierra de indios, viudas y mineros, y no de una ortodoxa doctrina comunista, se nutra el realismo socialista que adoctrina su poesía. Esto explicaría, creo, las inconstancias y divergencias entre la poética de Neruda y la estética marxista; y ésto justificaría, a la vez, la continuidad de una poesía social con miras hacia una América mejor.

Roberto Cantú

Universidad de California, Los Angeles

Notas

[1] Remito al lector a mi estudio, "Hacia una interpretación de *Las piedras del cielo* de Neruda", publicado en *Mester*, Vol. III, Núm. 2 (Abril de 1973), 14-23. Respecto a la conclusión del "largo poema cíclico" de Neruda, doy aquí gracias a mi estimado amigo Luis F. González-Cruz por su oportuna observación; según me hace saber, quedan aún siete poemarios de Neruda por publicar: *Jardín de invierno, Libro de las preguntas, La rosa separada, El mar y las campanas, El corazón amarillo, Defectos escogidos* y *2000*.

[2] Véase Luis Alberto Sánchez, "Comentarios Extemporáneos: Neruda y el Premio Nobel," *Revista Iberoamericana*, Vol XXXIX (Enero-Junio de 1973), Núms. 82-83, 27. A partir de esta nota, cualquier referencia a *Revista Iberoamericana* se dirigirá a este número dedicado a Pablo Neruda.

[3] En efecto, en una de estas raras veces, Lukács afirma lo siguiente: "We must not forget that poetry also contains both components: description of reality and perspective. Poetry, to be successful, cannot feed on unfettered subjectivity. Its point of departure is life itself, and its particular mode of reflecting reality is governed by the same artistic laws as the novel and the drama." *(Realism in our time*, New York, Harper & Row, 1971, p. 127).

[4] También recordemos que Lukács hace un detallado deslinde entre el modernismo burgués, el realismo crítico y el realismo socialista. El primero tiene por características la desintegración psicológica del individuo, el ahistoricismo, y el subjetivismo central de la literatura burguesa; el segundo, condiciona a la literatura de ruptura, de perspectiva socialista y de función desreificadora; el tercero es lo que adoctrina a la literatura de un pueblo en vías del socialismo. Para más detalles ver Lukács, *Realism in our time*, págs. 93-135.

[5] Véase la crítica en torno a Lukács publicada en *Revista Mexicana de Literatura*, Núms. 3-4 (marzo-abril de 1964), págs. 47-59. Aquí aparecen comentarios, uno a favor y dos en contra, de Federico Alvarez, Ramón Xirau y Juan García Ponce, respectivamente. Antetodo, ver la "Crítica de los críticos de Lukács", de Manuel Durán, publicada en la misma revista, núms. 7-8 (julio-agosto de 1964), págs. 32-45.

[6] Consúltese la informativa ponencia de Lucien Goldmann, "Kierkegaard en el pensamiento de Georg Lukács", presentada durante el Coloquio en homenaje a Kierkegaard (París, 21-23 de abril de 1964) y organizado por la Unesco. Varias ponencias de este coloquio han sido publicadas por Alianza Editorial bajo el título de *Kierkegaard vivo*. En su ponencia, Goldmann hace una distinción de cuatro "Lukács", compendio de etapas filosóficas cuya base es un continuo desarrollo doctrinario. Estas etapas se dividen de la siguiente forma: 1) la *existencialista*, con influencias de Kant y Kierkegaard, y como producto, su primera obra, *El alma y las formas* (1911); 2) la *problemática*, con influencias de la novelística (Cervantes, Stendhal, etc.) y la continua presencia de Kierkegaard; producto de esta etapa: *Teoría de la novela*, publicada en 1920 pero escrita probablemente durante la primera gran guerra; 3) la *hegeliana-marxista*, cuya manifestación literaria es *Historia y conciencia de clase* (1923); y 4) la *stalinista*, etapa que cubre toda publicación de Lukács de 1936 en adelante. Goldmann considera ésta la "última transformación de su pensamiento" *(Kierkegaard vivo*, p. 118); no obstante, es obvio que hay *otro* Lukács: el que repudia el stalinismo. Esto lo aclara el mismo Lukács en su libro titulado *Realism in our time*, traducido al inglés en 1964 pero escrito originalmente en 1956. ¿Será este un quinto período ideológico de Lukács? Yo considero que lo es, y a falta de un término que defina esta "última" fase, haré uso de *post-stalinismo* para referirme a este período que marca la madurez de Lukács.

[7] Véase Lucien Goldmann, "Kierkegaard en el pensamiento de G. Lukács," *Kierkegaard vivo* (Madrid: Alianza Editorial, 1968), págs. 112-113.

[8] Lucien Goldmann, "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács," en *Teoría de la novela*, G. Lukács (Barcelona: EDHASA, 1971), p. 185.

[9] Consúltese Kenneth Megill, "Georg Lukács as an ontologist," *Studies in Soviet Thought*, 9 (1969), 349.

[10] Para más detalles, véase Georg Lukács, *Problemas del realismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), p. 292.

[11] K. Megill, "Georg Lukács as an ontologist," p. 340. Ver también G. Lukács, *Problemas del realismo*, p. 167.

[12] Escribiendo acerca de la literatura como propaganda, Lukács comenta lo siguiente: "In any protest against particular social conditions, these conditions must have the central place. The bourgeois protest against feudal society, the proletarian against bourgeois society, made their point of departure a criticism of the old order. In both cases the protest reaching out beyond the point of departure—was based on a concrete *terminus ad quem:* the establishment of a new order" *(Realism in our time*, p. 29). Tocante a la *perspectiva*, Lukács menciona que esto es un factor de suma importancia para toda literatura socialista: "esta perspectiva no es, con todo, una mera utopía, un mero sueño subjetivo, sino que es la consecuencia necesaria de una evolución social objetiva que se manifiesta objetivamente, de modo poético, en el despliegue de una serie de caracteres en situaciones determinadas . . . el realismo socialista ha de tener una perspectiva, ya que en otro caso no puede ser socialista" *(Problemas del realismo*, págs. 396, 397).

[13] G. Lukács, *Problemas del realismo*, p. 11.

[14] G. Lukács, *Realism in our time*, p. 24.

[15] Comentando acerca del tribuno del pueblo, Lukács escribe: "¿Qué significa que veamos en el gran escritor el tipo del tribuno en contraste con el burócrata? . . Lo que importa es esta devoción, su profundidad intelectual y artística, la intimidad de su arraigo en los verdaderos deseos y esperanzas, en las verdaderas alegrías y los verdaderos sufrimientos del pueblo trabajador" *(Problemas del realismo*, p. 372).

[16] Lukács nos da un ejemplo de este tipo de crítica: "La concepción del arte como propaganda *directa*, concepción sustentada en al arte contemporáneo sobre todo por Upton Sinclair, pasa inadvertidamente por alto las posibilidades de propaganda más profundas y objetivas del arte, pasa por alto el sentido leniniano del concepto del partidismo y pone en su lugar una propaganda puramente subjetivista que no surge orgánicamente de la lógica de los mismos hechos plasmados, sino que queda en mera manifestación subjetiva de la opinión del autor" (*Problemas del realismo*, p. 29).

[17] Véase Lukács, *Problemas del realismo*, p. 155.

[18] G. Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética* (México: Editorial Grijalbo, S.A., 1966), p. 513. Consúltese también *Problemas del realismo*, p. 170.

[19] Emir Rodríguez Monegal, en su estudio "Pablo Neruda: el Sistema del Poeta" *(Revista Iberoamericana)*, propone que la facultad profética es una constante en la poesía de Neruda. En el caso de Chile, ¿cuál de los dos Nerudas logró ver y leer el porvenir, el vate o el político? Por otra parte, quizá bastó solamente un poco de sentido común para pronosticar lo inevitable.

[20] Pablo Neruda, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (Perú: Editorial Causachun, 1973), págs. 9-10. En adelante toda cita se tomará de esta edición y, como hecho anteriormente, se abreviará el título a *Nixonicidio*.

[21] Hay otro norteamericano, aparte de Whitman, que goza del respeto de Neruda; según su discurso de título "Yo acuso" (fechado 6 de enero de 1948): "el 6 de enero de 1941, un titán de las luchas de las libertades, un Presidente gigantesco, Franklin Délano Roosevelt, dió al mundo su mensaje, estableciendo las cuatro libertades, fundamentos del futuro por el cual se luchaba y se desangraba el mundo . . . Ese fue el mundo prometido por Roosevelt. Es otro el mundo que desean el Presidente Truman y los Trujillo, Moríñigo, González Videla y Somoza" (Pablo Neruda, *Poesía política*, ed. Margarita Aguirre, Vol. 2, 96). En esta política de claridad y tinieblas, por un lado tenemos a Roosevelt y Allende, y por el otro a Truman, Nixon, Somoza, etc.

[22] Para una explicación esclarecedora respecto a la relación entre Europa y América, y de cómo ésta se convierte en la heredera de la Cultura de Occidente, véase Edmundo O'Gorman, *La invención de América* (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), págs. 79-99.

[23] Con palabras que podrían aplicarse a la poesía de Neruda, Lezama Lima escribe que "el americano no recibe una tradición verbal, sino la pone en activo, con desconfianza, con encantamiento, con atractiva puericia. Martí, Darío y Vallejo, lanzan su acto naciente verbal, rodeado de ineficacia y de palabras muertas. El sentencioso se puede volver cazurro; el reflexivo puede adormecerse en el fiel del balanceo. Pero el americano, Martí, Darío o Vallejo, que fue reuniendo sus palabras, se le concentran en las exigencias del *nuevo paisaje*, trocándolas en corpúsculos coloreados"*(La expresión americana*, Madrid: Alianza Editorial, 1969, págs. 122-123). El subrayado es mío.

[24] Raúl Silva Castro, *Pablo Neruda* (Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1964), p. 93. Otro crítico que se acerca a la obra de Neruda desde un ángulo marxista es Hernán Loyola, en su libro *Ser y morir en Pablo Neruda* (1967); esta información la tomo de Emir Rodríguez Monegal, *Revista Iberoamericana*, p. 61.

[25] Véase el libro de Luis F. González-Cruz, *Pablo Neruda y el Memorial de Isla Negra* (Miami: Ediciones Universal, 1972), 189 págs.

[26] Los estudios de Yurkievich y de L. Alberto Sánchez, aparecen en *Revista Iberoamericana*, págs. 111-133 y 27-39, respectivamente. Véase también el estudio de Jaime Alazraki, en el cual este crítico

analiza en la poesía de Neruda una reconciliación de poéticas, integración de sombra y claridad que se convierte en poética de la penumbra (*RI*, págs. 263-291).

[27] Vuelvo a Cortázar quien afirma, en un texto de reciente publicación, que escribe *Libro de Manuel* con el propósito de "hablar de tanta cosa que habría que vivir de otra manera (no forzosamente la de Manuel, que es una de las muchas posibles), buscando arrimos y tanteos, asomos a una visión más abierta dentro de la perspectiva revolucionaria, sin pretención de definir a un hombre nuevo del que tan poco se sabe, dejando apenas caer algunos sueños, algunas esperanzas en su camino futuro" (*Convergencias/ Divergencias/ Incidencias*, ed. Julio Ortega, Tusquets Editor, 1973, págs. 20-21).

[28] El optimismo del realismo socialista no cuaja del todo en la sensibilidad de nuestra época debido a ciertos cambios efectuados en nuestra idea del progreso y de la historia; en un libro de reciente publicación, Octavio Paz explica que "la edad moderna hizo la crítica de las mitologías: la tierra dejó de ser santa y, limpia de dioses, se abrió a la acción de la técnica; ahora, a su vez, la técnica destruye la imagen que la edad moderna se había hecho del mundo. Hija de la idea del progreso, la técnica nos hace dudar del significado de esa palabra: ¿no es sinónimo de crisis, angustia, violencia, opresión y quizá muerte? El tiempo concebido como historia y ésta como progreso sin fin, se acaban. De Washington a Moscú, los paraísos futuros se han convertido en un presente horrible que nos hace dudar sobre el mañana" (*El signo y el garabato*, México: Ed. Joaquín Mortíz, 1973, p. 20).

[29] Véase Hans Hörmann, *Psicología del lenguaje* (Madrid: Ed. Gredos, S.A., 1973), 495 págs. Respecto a la semántica general, Hormann nos dice que "postula un *cambio* de nuestra *relación* con el lenguaje y espera que con él se logre una limitación de los conflictos inter-humanos" (p. 434).

[30] Pablo Neruda, "Pleno octubre," *Memorial de Isla Negra*, Vol. II (Buenos Aires: Ed. Losada, 1964), 107-108. Este poema reúne lo que Alazraki llama las poéticas de la claridad y de la sombra; ésta expresa el ensimismamiento y soledad de Neruda, y aquélla da articulación a su poesía social. Para mis propósitos he recurrido solamente a la "claridad"; no obstante, hay tres versos que siguen a los que yo he citado, y que introducen las "sombras" de Neruda: "Muy bien, pero mi oficio/ fue/ la plenitud del alma". Esta vertiente subjetiva de la poesía de Neruda, y en particular de este poema, la estudia González-Cruz en su libro, *Pablo Neruda y el Memorial de Isla Negra*, págs. 86-87.

Erudito

Se te sube la silla por la espalda
de leer a Vallejo, de escribirlo,
de llevarlo en el pelo por semanas,
de acostarte con él, de levantarte
por la noche a orinar, de darles agua
a los gemelos de tus viudas ciento,
de desquitarte y de quitarte el cuerpo
para echarlo a dormir entre esas sábanas y esas
hojas en blanco tintas en tristezas.
Plenilunio mañana, como hoy, y vino
hasta que el hombre del mandil te ordene
largarte a azotar calles, a beberte
los vientos en las puertas de esas casas
de nadie, hasta caerte o te caer de puro
no saber ni en dónde, de puro estar sin ganas
de amanecer, de estar sin blanca
y con la negra a clavo,
listo ya– ¡ahora sí! –para ser hombre,
para escribir tu nombre sobre el agua.

René Acuña
Ultimo marzo del 74.

Lo Religioso en *Los Heraldos Negros* de Vallejo

Introducción

Abundantes como son las páginas que hay sobre el tema que nos proponemos examinar a continuación, unas se limitan a defender la religiosidad "esencialmente cristiana" del espíritu vallejiano; otras, partiendo de las convicciones políticas del poeta, aunque admiten una vaga religiosidad "latente," arguyen que lo definitorio en su obra es una mezcla muy peculiar de satanismo y panteísmo. Para no caer en el vagabundeo erudito ni derivar a una historia crítica de la crítica vallejiana, renunciamos a reproducir, o a analizar al pormenor, los matices que adquieren una y otra postura al través de la opinión individual.[1] Sumarizamos, no obstante, las ponencias tal vez más representativas.

Larrea-Abril-Zilio

Zilio (1960: 109-110) ha dramatizado la polémica, presentando como antagonistas en este patio de la religiosidad vallejiana a dos amigos del gran poeta peruano, críticos ambos y ambos poetas, Juan Larrea y Xavier Abril. Nosotros sólo abreviamos el cuadro.

Para Larrea (1940: 39), la obra vallejiana en general, "tras una aparente impiedad atesora no sólo la esencia sino innumerables alusiones al drama cristiano." Y añade: "Esencialmente cristiana, en su verdad profética, era, César, el espíritu de profecía que te inspiraba" (41). Y abundando en la misma idea, al comentar en otro trabajo el poema "Comunión" de *Los heraldos negros*, observa: "La identificación del sujeto poético con el arquetipo cristiano es completa."[2]

Por su parte, Abril reconoce que en la obra de Vallejo "el germen religioso está latente"; pero aclara que, "no obstante sus alusiones al cristianismo, [Vallejo] es un poeta panteísta" e, inclusive, satánico. Así, al interpretar "Los dados eternos" de *Los heraldos negros*, afirma que este poema es "el representativo, el definitorio del satanismo vallejiano."[3] Más radical aún, en otro lugar arguye que Vallejo fue ateo, basándose en seis pasajes de *Los heraldos negros*, en seis de *Poemas humanos*[4] y en dos de *España, aparta de mí este cáliz*.[5] Finalmente, al referirse en general a la ideología de la obra poética de Vallejo, sostiene que a lo largo de todo su desarrollo ofrece un contenido "de religiosidad irreligiosa, nada ortodoxa, sino más bien libre, espiritual y panteísta."[6]

Entre estas dos posiciones, que Zilio discurre opuestas, él mismo descubre diplomáticamente un término medio conciliador:

> La differenza fra i due critici riziede solo nel diverso angolo di prospettiva: Larrea pone l'accento sul sostantivo 'religiosidad'; Abril sul qualificativo 'irreligiosa.' [Ma] ambedue sono d'accordo sostanzialmente sulla presenza dell'elemento religioso: per Larrea 'esencial,' per Abril 'latente.' (Zilio 1960: 110).

"La differenza fra i due critici," sin embargo, sobrepasa obviamente los reparos gramaticales. Pero, si Zilio salta sobre el valor semántico que hay en el uso de una misma palabra—que tampoco es la misma, puesto que el prefijo *i-* de irreligioso las diferencia más que su función nominal o adjetiva—, es porque quiere, apresuradamente, concluir:

> Il fatto e che Vallejo era sentimentalmente, primariamente religioso, senza aver raggiunto l'accettazione razionale di questo sentimento; anzi negandolo spesso, dramaticamente. Ma a sua volta questa drammacita (reazione violenta), costituisce la conferma psicologica della essenziale religiosita *sensu lato* operante in lui. Insomma possiamo parlare, anche in questo caso, di una 'dinamica dialettica,' frutto di un reale conflitto dello spirito, *religiosita/irreligiosita*. Solo di areligiosita non possiamo parlare, appunto per la presenza conflittuale del problema. (Zilio 1960: 110).

Mas, ¿resuelve ésto la oposición teórica de Larrea y Abril? ¿Serán tal vez las tesis de Larrea y Abril, como sugiere la síntesis de Zilio, sólo las ramas opuestas nacidas de ese tronco común que fue la religiosidad conflictiva de Vallejo? ¿Puede, de veras, decirse que esa religiosidad conflictiva fue un sentimiento primario no aceptado—aunque tal vez sí, rechazado—racionalmente por el poeta? Además, si se releen los textos ya citados de los presuntos polemistas, uno observa que ambos, no sólo "sono d'accordo sostanzialmente sulla presenza dell'elemento religioso: per Larrea 'esencial,' per Abril 'latente,'" sino que, como contrapartida, ambos reconocen en la obra de Vallejo una impiedad, aparente para Larrea, definitivamente satánica para Abril. Y aquí es donde reside la diferencia entre los dos críticos, y aquí es donde la discusión amenaza no tener fin.[7]

Pero, en un terreno más práctico, tampoco puede tenerlo, porque el problema que ventilan los críticos no se halla en el nivel literario o teórico de si la poesía de Vallejo es religiosamente impía o impíamente religiosa, sino, fuera de ambigüedades, si refleja un pensamiento cristiano-católico, o bien comunista-ateo. De ahí resulta que, cuando Zilio habla de "religiosidad conflictiva," en realidad está hablando de cristianismo conflictivo. Y, cuando dice que Vallejo era sentimentalmente, primariamente religioso, "senza aver raggiunto l'accettazione razionale di questo sentimento," lo que en realidad está afirmando es que Vallejo, aunque comunista por convicción racional, era en el fondo un cristiano de fe arraigada. En este espíritu es que Cintio Vitier, al escribir sobre la "religiosidad" de Vallejo,[8] empieza diciendo: ". . .no me es dable en absoluto concebir, pues me lo vedan mis más espontáneos e inflexibles sentimientos, una actitud poética desprovista de religiosidad"; esto es, que en virtud de sus convicciones la poesía de Vallejo tiene que ser religiosa. Y, aunque no lo parezca, "¿qué puede ser la más furiosa blasfemia, me he preguntado siempre, sino sólo el reverso y aun el cañamazo de la más encendida oración? "[9]

En el otro extremo, para espantar a los comentaristas católicos, "aquellos que pretenden canonizarlo [a Vallejo], hasta el punto de desvirtuarlo y apoderarse de él," Abril, navegando en un mar de contradicciones, por una parte afirma que

> . . .sometiendo el concepto de dios (*sic*) al análisis dialéctico, [Vallejo] formuló una respuesta materialista, atea. . . Las verdaderas imágenes religiosas del poeta no son las que esgrime una crítica interesada, ajustadas al calendario y al santoral de la iglesia, o a los textos sagrados, sino, todo lo contrario, aquellas que expresan la desazón del hombre. . .[10]

y, por otra, arguye que

> . . .nadie, con buena fe, podrá afirmar que las menciones a Dios (*sic*) existentes en la poesía de Vallejo, definen a su autor como un poeta católico. Por el contrario, el primitivo acento cristiano es evidente: reflejo temático de algunos motivos de la Biblia. . . Tampoco Vallejo debe ser considerado como un poeta religioso vinculado a la Iglesia. La vida del poeta no concibió, en este aspecto, una disciplina rigurosa, definitiva. Los temas aludidos–asuntos bíblicos en su totalidad–fueron obra de su titubeo inicial. . .[11]

Además,

> . . .sabido es lo irreprochable que fue el proceder revolucionario del poeta. . . El motejar de católico a Vallejo es aún más irritante, dado el áspero acento de sus imprecaciones y de su ateísmo activo. . . Además, ¿se ignora que Vallejo asistió en Moscú, el año 1932 o 1933 (?), a un Congreso convocado por la Liga Ateísta Internacional? [12]

No tiene objeto prolongar esta exposición. Bastan los datos recogidos anteriormente para concluir que, si la "crítica" ha creído reconocer en la poesía de Vallejo la presencia de una religiosidad conflictiva, una ojeada sobre esa crítica nos revela que la crítica vallejiana es todavía más conflictiva.

Proposición

Aunque los límites de este ensayo no han permitido ponerlo enteramente de manifiesto, la mejor definición de la crítica vallejiana, al menos en lo que toca a su manera de encarar el problema que nos ocupa, es que es una crítica pendular, oscilante entre la biografía y la obra poética en general del poeta peruano. Nosotros, en las páginas que siguen, evitamos el escollo de lo biográfico y renunciamos a definir o a intepretar esa "religiosidad" que puede existir, o no, intangible como un perfume–esencial o latente–en la poesía de Vallejo. Ajustados al título que encabeza al presente ensayo, nos proponemos examinar "lo religioso" en *Los heraldos negros*, esto es, los elementos religiosos (ER) que están presentes en ese "titubeo inicial"–como lo llama Abril–de César Vallejo.

Las tres preguntas empíricas que estas páginas aspiran a responder son: 1) ¿Es verdad, como asegura Abril, que "los temas aludidos" en *Los heraldos negros* son "asuntos bíblicos en su totalidad"? 2) ¿Cómo funcionan los ER en *Los heraldos negros?* Y, 3) ¿Qué es lo que significan? Los límites entre la segunda y la tercera pregunta son bastante ambiguos y puede ser que, en realidad, no existan.

El método es muy sencillo. Primero, se aislarán y enumerarán los ER que hay en el poemario y, después, ante la imposibilidad material de analizar individualmente cada poema, se analizará la función y el significado de los ER en un poema modelo. Dadas las circunstancias, hemos hallado más práctico que el estilístico, utilizar uno que pudiera llamarse análisis semántico.

Títulos de los poemas

Los elementos religiosos del poemario se ponen de manifiesto al primer golpe de vista, al recorrer los títulos de las piezas. Una tercera parte es de clara connotación religiosa. 'Comunión,' 'Agape,' 'Retablo,' 'Santoral' y 'Espergesia,' podrían clasificarse dentro de la terminología eclesiástica; 'Nochebuena,' 'Romería,' 'Oración del camino,' 'El pan nuestro,' tienen que ver con la religión o devoción popular; 'Dios,' 'Unidad,' 'Absoluta' y 'Los dados eternos,' parecen referirse a conceptos teológico-metafísicos; 'El tálamo eterno,' 'Deshojación sagrada' y 'Para el alma imposible de mi amada,' tienen un tono místico; 'Amor prohibido' alude visiblemente a una ley moral; 'Babel' es la única reminiscencia bíblica, y 'Huaco' es término religioso autóctono que designa a los ídolos de cerámica prehispánicos. 'Impía,' por fin, y 'Pagana' son calificativos de uso común en la oratoria eclesiástica.

Tras este examen elemental de los títulos contenidos en *Los heraldos negros*, parece asombroso que un crítico de la seriedad de Xavier Abril—quien debió hacerlo probablemente—haya podido afirmar que las alusiones temáticas en el "titubeo inicial" de Vallejo fueran "asuntos bíblicos en su totalidad." Pero la inanidad de este aserto se hará más patente aún, cuando se enumeren los elementos religiosos contenidos en los poemas.

Los poemas

Si al hacer el balance final se descubriera que *Los heraldos negros* arrojan un amplio saldo a favor de los elementos religiosos cristianos o, inclusive, católicos, esto no debería ser motivo de escándalo o regocijo para aquellos que se disputan aún las simpatías políticas o religiosas del desaparecido Vallejo. Querrámoslo o no, el poeta nació, creció y murió en el seno de sociedades, mejor que cristianas en general, católicas; por lo tanto, es indiscutible que entró en contacto con los contenidos religiosos a través de una experiencia católica. Pero, tratar de fundar sobre el defecto o abundacia de ciertos elementos que él usó en su poesía conclusiones sobre sus convicciones íntimas, sería tan peligroso como fundarse en los numerosos elementos pastoriles que hay en la obra de Garcilaso para decir que el caballero poeta prefería, sobre las armas y la vida de corte, la aspereza de los pellicos y el madrugar de los corrales.

Sin tener la pretensión de haber recogido todos, aunque muy bien pudiera ser éste el caso, a continuación enumeramos los elementos religiosos—aislados de su contexto—de *Los heraldos negros*. Se ha adoptado el orden alfabético y, en realidad, tiene la forma de un índice.[1 3]

I.— ELEMENTOS CATOLICOS

A. *Ascéticos*

Ayuno, 11, 42, 63
Castidad, 6, 12, 14
    pureza, 21, 33, 63
Cilicio, 6, 51
Martirio, 12
Oración, 9, 12, 18, 35, 36, 42, 47, 48, 60, 61, 63
Penitencia, 10, 38, 47, 48
Piedad, 28, 45, 51
Renuncia, 14, 15, 63

B. *Objetos litúrgicos*

Agua bendita, 18
Altar, 30, 32
    ara, 34
Cáliz, 21, 26, 47, 49, 56
Campanario, 25
Camposanto, 36
    féretro, 65
Capilla, 25
Catedral, 24
Cirios, 29
    candelas, 53
Coro, 25
Cruz, 5, 11, 16, 20, 26, 29, 39, 42, 47, 52, 56

C. *Acciones rituales*

D. *Personas eclesiásticas*

E. *Creencias, festividades y prácticas populares*

II.– ELEMENTOS DE CARACTER ABSTRACTO

A. *Teológicos*

B. *Metafísicos*

C. *Místicos*[14]

D. *Eticos*

III.– REFERENCIAS BIBLICAS

IV.– ELEMENTOS RELIGIOSOS NO CRISTIANOS

V.– REFERENCIAS LITERARIAS, NOMBRES Y TOPÓNIMOS

A. *Nombres de persona*

Aristóteles
  metafísica, 49, 64
Atila, 3
Byron
  Sardanápalo [15] 55
Homero
  Aquiles, 34
Platón
  platónico, 47
Shakespeare
  Romeo, 30
Sócrates
  cicuta, 6, 32
Virgilio, 34

B. *Nombres de lugar*

Atenas, 37
  griegas manos, 22
  dionisiaco hastío de café, 6
Bizancio, 34, 36
Egiplo, 60
Lima, 55
Roma
  gladiador, 52
  festín pagano, 52
Sahara, 45
Santiago, 62

Obviamente, el anterior inventario es, apenas, un paso preliminar.[16] Basta, sin embargo, para observar cuán lejos estaba Vallejo ya, en este libro inicial, de la imaginería modernista de moda entonces. Y, desde luego, basta para poner de manifiesto que "los temas [religiosos] aludidos" en *Los heraldos negros* no son, como afirmaba Abril (ver nota 11), "asuntos bíblicos en su totalidad." Las alusiones bíblicas, comprendiendo aquí todas las referencias al Antiguo y Nuevo Testamento, difícilmente llegan a cien, mientras las alusiones a otros ER claramente religiosos se encuentran en más de ochocientos lugares. En comparación, pues, tampoco son "numerosos," como ha creído Coyné.[17] Los ER que sobreabundan en realidad son, inesperadamente, los metafísico-teológicos; aunque en éstos, al parecer, no han reparado los críticos. ¿Será, tal vez, que hay un aspecto esencial, inédito todavía, en *Los heraldos negros?* Uno sólo puede deplorar la falta de tiempo, porque lo que la ocasiona, y la pregunta misma, merecen una respuesta extensa. Aquí, segun el plan inicial, tendremos que limitarnos a examinar un poema, en este caso, el primero del poemario. Pero, si–como ha dicho un poeta–"un árbol es todo el bosque," quizás hallemos una respuesta para toda la obra.

'Los heraldos negros'

Monguió (1952: 95), razonando que 'Los heraldos negros' merece particular atención, ha señalado que es una especie "de pabellón que cubre la mercancía del resto del libro" y que está significativamente destacado en el poemario. He aquí el poema:

Hay golpes en la vida, tan fuertes. . . ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si, ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma. . . ¡Yo no sé!

Son pocos, pero son. . . Abran zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas,
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre. . . ¡Pobre. . . pobre! Vuelve los ojos
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes. . . ¡Yo no sé!

Para usar uno de esos símiles geométricos que eran tan del agrado de E. M. Forster, nos enfrentamos a un poema de forma circular. La identidad del primero con el último verso así lo sugiere, siendo el último una intensificación del primero y, el resto, una reflexión que retorna al punto de origen. Contienen, en consecuencia, el poema entero, cuyo tema es la intensidad ("tan fuertes") de ciertos sufrimientos–al parecer morales–que el hombre sufre en la vida.

El foco imaginístico del poema es la metáfora popular de que los sufrimientos son "golpes," la cual descansa en el substrato cristiano de que el dolor es un castigo universal impuesto por Dios al hombre en el Paraíso, después del pecado original. Este castigo, en la fuente tradicional hebrea, parece menos una sentencia dictada por la justicia que una maldición dictada por la cólera y, tal vez, por el odio divino. El Dios cristiano es como Jano, con una cara de juez en el Antiguo Testamento y una de padre en el Nuevo. Y aun en el Nuevo, para redimirse de su rostro de juez y redimir amorosamente a los hombres, transformándose en el joanino "Dios es Amor," entrega a la muerte y al sufrimiento a su Hijo amado. Tal vez por olvidar este aspecto bifronte del Dios cristiano es que Larrea, cuando se apresura a poner en su boceto de Vallejo los rasgos de rebeldía del Prometeo de Shelley, razona de esta manera:

> Si bien se mira, la posición de Vallejo coincide sorprendentemente y punto por punto con la prometeica de Shelley. Ya desde el primer poema de *Los heraldos negros* se refiere al "odio de Dios," concepto en verdad extrañísimo en el área de nuestro mundo donde oficialmente rige el joanino "Dios es Amor." No es pues incongruente que se insurja contra él.[18]

Y, en época más reciente, al afirmar que toda la obra vallejiana ofrece claros indicios de esa actitud prometeica en lucha trascendental, concluye:

> . . .es éste un proceso o campaña beligerante que en Vallejo puede seguirse paso a paso, desde el primer poema de su libro, *Los heraldos negros*, hasta el último estertor de su doble agonía. En dicho primer poema se nos muestra el poeta abrazando la causa del hombre. . . así como denunciando el "odio de Dios," concepto extrañísimo en nuestro mundo. . .[19]

La interpretación es francamente emotiva y sitúa a Vallejo en las esferas del símbolo y de la épica; pero, sin salirnos del poema inicial de *Los heraldos negros*, ¿tiene alguna base objetiva? ¿Traduce esa frase suelta–"odio de Dios"–, como piensa Larrea, una actitud prometeica y una denuncia trascendental? ¿Es compatible con tal interpretación la afirmación–también de Larrea–, según la cual la obra poética vallejiana, "tras una aparente impiedad atesora no sólo la esencia sino innumerables alusiones al drama cristiano," etc.?[20]

Releyendo el primer poema de *Los heraldos negros*, uno no encuentra por ningún lado los rastros de nada que se parezca a una actitud prometeica o beligerante, ninguna denuncia. Desde el primer verso, por el contrario, el tono del poema es profundamente meditativo. El tema se propone inmediata, sencillamente, sin ningún aparato de grandiosidad prometeica. Se trata, en general, de esos "golpes" que hay en la vida y, de manera particular, de su intensidad ("tan fuertes"). El esfuerzo profundamente meditativo está subrayado por la pausa de los puntos suspensivos y por la exclamación " ¡Yo no sé! ," que revela la intensidad reflexiva con que el sujeto poético está trabajando, o se desespera, por entender o por describir la magnitud de esos golpes. Es un " ¡Yo no sé! " que, por una parte, refleja la perplejidad del poeta ante la percepción intuitiva de la crueldad de los "golpes" y, por otra, nos previene de que todo lo que se va a decir para describir su grandeza habrá de quedarse corto. Por eso, aun después de decir que son tan terribles que parecen "golpes como del odio de Dios" y como la suma de todos los sufrimientos (vv. 2-4), vuelve al primer " ¡Yo no sé! " un " ¡Yo no sé! " que, ahora, prepara el desfile de hipérboles comparativas que hay en las estrofas siguientes. Nada hay, por lo tanto, de rebeldía prometeica o de denuncia en ese "odio de Dios," cuya función es la de un mero término hiperbólico comparativo, aun así sólo aproximado, para expresar la magnitud de ciertos dolores.

Eso es lo que importa en esta meditación poética: comprender la intensidad del dolor humano. Uno podrá aceptar, o no, que hay una intención retórica de preparar el terreno para las imágenes subsecuentes en los " ¡Yo no sé! " de la primera estrofa; pero lo que está claro es que el poeta quiere hacernos partícipes de su propia meditación. Otra función de los " ¡Yo no sé! " es la de dejar al lector solo frente al problema, en libertad de elegir la intuición que se le propone o de crear una propia, si es que la tiene mejor. Paralela a la función de los " ¡Yo no sé! ," que son un tirar la piedra y esconder la mano, la de los puntos suspensivos es obligarnos a meditar, a completar las frases, los pensamientos. En otras palabras, a ser co-autores, a comprometernos con el poema.

La segunda estrofa de 'Los heraldos negros' principia con una frase incompleta, elíptica: "Son pocos, pero son. . ." Son, ¿qué? O, ¿cómo? La imaginación creadora del lector tiene que llenar la laguna. Posiblemente "son pocos, pero son. . ." como latigazos, porque "abren zanjas

oscuras/en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte" (vv. 5-6). Sí y no. Hay un doble plano, moral y físico. ¿Habrá una reminiscencia de los ritos de pubertad, un alusión al "recibirse de hombre," como dirá él en *Trilce?* Tal vez. ¡No lo sabemos! Pero estamos ya preparados para aceptar que esos "golpes," pocos pero fuertes, pueden ser, no el caballo (bajo cuyas pisadas no volvía a crecer la yerba) de Atila (el castigo de Dios), sino "los potros (caballos salvajes) de bárbaros atilas (intensificación numérica)/o los heraldos negros que nos manda la Muerte" (vv. 7-8).

¿Habrá pasado—relampagueante—por la imaginación del poeta una cadena de imágenes, asociando "zanjas *oscuras*" con pisadas de "potros de *bárbaros* atilas" y con "heraldos *negros*" de la Muerte? Y, al conjuro de los "bárbaros atilas,"¿no habrá venido el recuerdo de la caída de Roma y, de ahí, esas "caídas *hondas* de los cristos del alma"? El verso primero de la tercera estrofa así lo sugiere, al transformar los "golpes" (el efecto por la causa) en "las caídas" ya mencionadas (v. 9). Y, otra vez, nosotros, lectores-autores, tenemos que meditar y contribuir al poema. ¿Qué significan esos "cristos del alma"? ¿Qué función tienen? ¿Implicarán una identificación del sujeto poético con el arquetipo cristiano? No, al parecer. Esos "cristos del alma" parecen significar o aludir a nuestros sentimientos más entrañables, al amor casi sacrosanto que profesamos a nuestros seres queridos. Mejor, esos "cristos del alma" con nuestros mismos seres queridos y,por eso, cuando la muerte o el sufrimiento los toca, podemos interpretarlo como una profanación, como una blasfemia lanzada por el Destino contra "alguna fe adorable" de ésas nuestras (v. 10). "Cristos" y "fe", por lo tanto, como antes "odio de Dios," tienen también una función magnificadora: "odio de Dios" de la intensidad del dolor; "cristos" y "fe", de nuestros seres queridos.

El poema se ha ido revelando gradualmente. Ahora sabemos que los "cristos del alma" son nuestros seres queridos—cada uno, una "fe adorable"—y que los "golpes" de que se ha venido tratando es la muerte o la separación de esos seres. El poema está terminado, y el poeta recapitula con una imagen intensamente emotiva y enteramente lógica dentro del contexto del poema. Esos "cristos" que llevamos dentro del alma como una hostia encerrada en su custodia son el "pan" sacramental de nuestra vida. Nuestra alma es el "horno," nuestro amor es tal vez el fuego. Por eso, la muerte o separación de un ser querido se transforma en "las crepitaciones (heraldos)/de algún pan (alguna fe adorable) que en la puerta del horno se nos quema" (vv. 11-12). Pero, ¿por qué en la puerta del horno precisamente? ¿Será que el poeta está sugiriendo que la imprevisibilidad de esos "golpes" que recibimos en la vida conlleva cierto descuido de nuestra parte y, consecuentemente, cierto grado de culpa? ¿O será que el poeta quiere acentuar el elemento de sorpresa, de cogernos como al descuido, que hay en toda fatalidad? Hay un poco de las dos cosas.

En la última estrofa, por eso, se compara la desgracia a una de esas palmadas que nos dan por detrás, como a traición, sobre el hombro, y que nos cogen de sorpresa (vv. 13-14). Entonces, el hombre vuelve los ojos, se hunde con ellos en su pasado, "...y todo lo vivido/se empoza, como charco de culpa, en la mirada" (vv. 15-16). El último verso "empoza" todo el poema: "Hay golpes..., etc." (v. 17).

Pero, en el proceso de síntesis ha aparecido un elemento nuevo: el elemento "culpa." Este estaba latente desde el principio, porque—como indicamos—la metáfora "dolor-golpe" contiene implícito el concepto cristiano de que el sufrimiento y la muerte son un castigo que el hombre padece a consecuencia del pecado de origen. Según esta explicación teológico-metafísica de la existencia del mal, a todos los hombres nos corresponde un cierto grado de culpabilidad por las desgracias que hay en el mundo. ¿Será que Vallejo se adhiere a esa doctrina?

De 'Los heraldos negros' emerge bastante bien delineada una visión del problema de la existencia del mal. Nuestra impresión es que las respuestas que halla Vallejo no son cristianas. Pero es una mera impresión. Examinar la visión filosófica que Vallejo tiene del mal, a la luz de su poesía, exigiría un trabajo mucho más ambicioso y extenso que este ensayito nuestro. De todas formas, una cosa parece clara: el poema inicial de *Los heraldos negros* encierra mucha filosofía. Es un poema intensamente meditativo. Para emplear un término muy de moda hace unos años, podría llamársele "metafísico"; pero, en manera alguna, presenta rasgos de rebeldía "prometeica" ni tiene un tono de denuncia o beligerante.

Sumario

Resumiendo, después de enumerar los ER contenidos en *Los heraldos negros,* parece razonable concluir que los elementos bíblicos son comparativamente pocos en el poemario, mientras abundan los que pudieran llamarse teológico-metafísicos, y otros tomados del lenguaje eclesiástico y de la devoción popular católica. Hasta donde puede inferirse del examen de 'Los

heraldos negros,' el poema inicial del libro, la función de los ER es meramente comparativa o metafórica y de referencia. No sirven para comunicar contenidos de índole religiosa, sino para expresar la intuición poético-metafísica que tiene el poeta de ciertos problemas que afectan y preocupan universalmente al hombre: el dolor y el sentimiento de culpa y, en términos más amplios, la existencia del mal. Si estas preocupaciones filosóficas de Vallejo están presentes—o cómo—en todo el poemario, es asunto que no hemos examinado; pero, partiendo de la observación de Monguió, según el cual 'Los heraldos negros' son un a modo "de pabellón que cubre la mercancía del resto del libro," uno se atrevería a sugerir la posibilidad de que la visión del primer poema se repite, bajo diversas formas, a lo largo de todo el libro. Tal vez en toda la obra poética de Vallejo. Es una posibilidad digna de un serio examen. Lo decimos con la mayor modestia.

René Acuña
Universidad de California, Los Angeles

Notas

[1] Sobre el tema de la religiosidad vallejiana pueden consultarse, entre otros, Larrea 1958; 1961: 62-94; 1967: 88-323; 1971: 20-37; Angeles Caballero 1964: 89-99; De Lellis 1960: 37-72; Vitier 1961: 95-101; y, desde luego, Abril 1958, y Zilio 1960.

[2] Larrea 1957: 51. Ver hasta p. 56.

[3] Ver, respectivamente, Abril 1958: 187, 68-69.

[4] Sobre la "Impropiedad del título *Poemas humanos*" dado a este libro, ver Larrea 1961: 92-93.

[5] Ver Abril 1958: 231.

[6] Abril 1958: 231.

[7] Ver Larrea 1940: 39; Abril 1958: 68-69, 92-93.

[8] Vitier 1961: 95-101.

[9] Vitier 1961: 95.

[10] Abril 1958: 68-69. Otras referencias a los "católicos" y al "catolicismo" pueden encontrarse en las pp. 100, 186-187, 225 y ss.

[11] Abril 1958: 229.

[12] Abril 1958: 228-229.

[13] Un comentario a algunos elementos religiosos de los aquí enumerados puede encontrarse en Angeles Caballero 1964: 89-99. También en *Aula Vallejo*, 8-10 (1971): 63. Las páginas del índice que sigue, según edición de *Poesías completas*, Habana-Cuba, 1965.

[14] El autor admite que la inclusión de algunos de los elementos recogidos en esta sección puede ser discutible.

[15] Héroe de la tragedia del mismo nombre, escrita por Byron. Fue un rey de Asiria que, según la versión seguida por Byron, hizo que lo quemaran en una pira junto con su favorita, mientras Medes sitiaba la ciudad.

[16] Para comprender cabalmente la extensión con que Vallejo usa lo religioso, uno debería examinar también las imágenes y metáforas.

[17] Coyné, "El último libro de Vallejo," *Letras peruanas*, XI (ago 1951):63.

[18] Larrea 1967: 116. Para César Miró, cuando Vallejo "habla de esos 'golpes como del odio de Dios,' el tono blasfematorio, el grito desesperado y rebelde no pueden ser más españoles. . ." Según Angeles Caballero 1964: 90.

[19] Larrea 1971:26.

[20] Ver Larrea 1940: 39.

Bibliografía

ABRIL, Xavier
1958 *Vallejo, ensayo de aproximación crítica*, Buenos Aires: Ediciones Front.
ANGELES CABALLERO, César A.
1964 *César Vallejo, su obra*, Lima; Talleres Gráficos de la Librería e Imprenta "Minerva" Miraflores.
DE LELLIS, Mario Jorge
1960 *César Vallejo*, Buenos Aires, Editorial "La Mandrágora," col. "Clásicos del siglo XX."
LARREA, Juan
1940 "Prólogo" a *Espana, aparta de mí este cáliz*, México: Ed. Séneca.
1958 *César Vallejo o Hispanoamerica en la cruz de su razón*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Pub. del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras.
1961 "Claves de profundidad," *Aula Vallejo*, 1 (ler. semestre de 1961): 62-94.
1967 "Considerando a Vallejo," *Aula Vallejo*, 5-7 (años 1963-65): 88-323.
1971 "Voy a hablar de la esperanza," *Aula Vallejo*, 8-10 (anos 1968-71): 20-37.
VITIER, Cintio
1961 "La religiosidad. César Vallejo," *Aula Vallejo*, 1 (ler. semestre de 1961): 95-101.
ZILIO, Giovani Meo
1960 *Stile e poesia in César Vallejo*, Padua: Liviana Editrice, Bib. di Cultura. Ver reseña, en *Aula Vallejo*, 5-7 (1967): 409-415.

Hemos utilizado para el presente trabajo las *Poesías completas* de César Vallejo, editadas por Casa de las Américas, Habana-Cuba, 1965.

En la tumba de Vallejo

para José Rubia Barcia

Pasé la roca de Soutine y seguí caminando hasta llegar a tu
piedra oblonga
granito moteado, en oro:
J'AI TANT NEIGÉ
POUR QUE TU DORMES
GEORGETTE
y tenía que estar nevando, de fines de octubre en el frío aire,
los hechos eran, los primeros copos cayendo en
lo poco que importa la muerte, porque la arena
es la nieve volando sobre la hierba, vivos cristales en
cada hoja, lo mojado disolviéndose en tu frente,
enfrentándosete, más allá del suicidio, la impaciente, la balanceante
marca acuática de tanto nevar en ella, de darle a ella el pan
en tu yeyuno cuando no había pan para tu boca —
para que tú estuvieras en paz Georgette,
para que yo no volviera a excitar tus ovarios,
para sólo reconocer a la arañita y
construirle este santuario al borde su congelante tela.
Que la roca de Vallejo pueda ser verde,
pueda dominar e inspirar la arena,
pueda tener más vida que el pan,
pueda citarse con el pan, pueda ir a la buena y
a la mala saliva, digerible
pero eterna, fluye el río roza pero no puede fijar,
¡balanceante marca acuática en tu angelical deseo de que ella esté
en paz! Sentir a nuestro vecino en mangas de camisa, oir su débil chorreo
en el cuarto de al lado de nuestro hotel, sentirle comprando ropa
y en ese sentir transformar
la anchura prehistórica de este día
con él, ¡dos células, un billón de mismos,
anguilas enmarañadas en formación!

Me siento un instante
y en vez de borrar anguilas, en vez de preguntarme por qué
no son arañitas, en vez de racionalmente
medir mi cuerpo contra tu piedra,
dejo que todo el muro se me eche encima,
dejo ir mi pan y la ropa,
suelto el estuche de la civilización.
el sendero que va del bulevar hecho por el hombre
donde una mujer en el arroyo da a luz,
hasta la tumba del parque hecho por el hombre,
donde en la piedra alguien que nos ama
ha cincelado y así encadenó nuestro nombre.
Por fuera de este sendero está el infinito santuario que crea el arte,
ahí mismo en los castaños, ahí mismo en J'AI
TANT NEIGÉ, palabras que hacen girar
al hombre mortal, ver como incluso al enfrentarse
con la piedra ve sólo su visión aumentando
el sentimiento por la vida, una frente mojada más mojada
que todas las nieves, mantengo encendida esta luz, César,
el impulso es seguir nevando, dejarle a ella
sólo una inquieta paz donde en nada
otro colocará su cuerpo en visión
y otro me verá a mí viéndoos a vosotros dos
oro en piedra gris, carne en el frío en piedra gris,

castaño rumoreando en su lectura habiendo venido aquí
en un día de primavera de ahora en 3000 años, a esta montaña
que fue Paris, a este universo que acostumbraba a ser la tierra,
¡a las enormes flores azules despidiéndose a la entrada del
santuario de la araña humana!
El sentido del arte es esta araña con mandil de cuero rojo,
teniendo una pata de cordero en una pinza, un machete en una mano,
mientras el cordero juega a su lado y el machete
crece en la membrana de la flor azul,
esta araña cantará mientras un pececillo con aletas de cachorro
se abre paso por los rayos de sol del universo,
no cantará en nuestro nombre,
cantará en una lengua que el cordero sabe recordando
el tintero al que su pata acostumbraba a estar atada,
cantando cuán pequeña, cuán grande, cuán transformación
era la llave que logró abrir la ósea
puerta que da a la tumba de Vallejo,
piedra radical, nombre radial.

Clayton Eshleman
París, octubre-noviembre, 1973

Traducción del inglés de J.R.B.

Los Caníbales

I

Si abrimos la ventana
en vez de entrar la luz
entrarán los venenos
que almacenamos todos
gatos llenos de sarna
basuras cancerosas
arácnidos sangrientos
manos desfallecientes
por ello es necesario
cerrar bien la ventana
para poder al menos respirar.

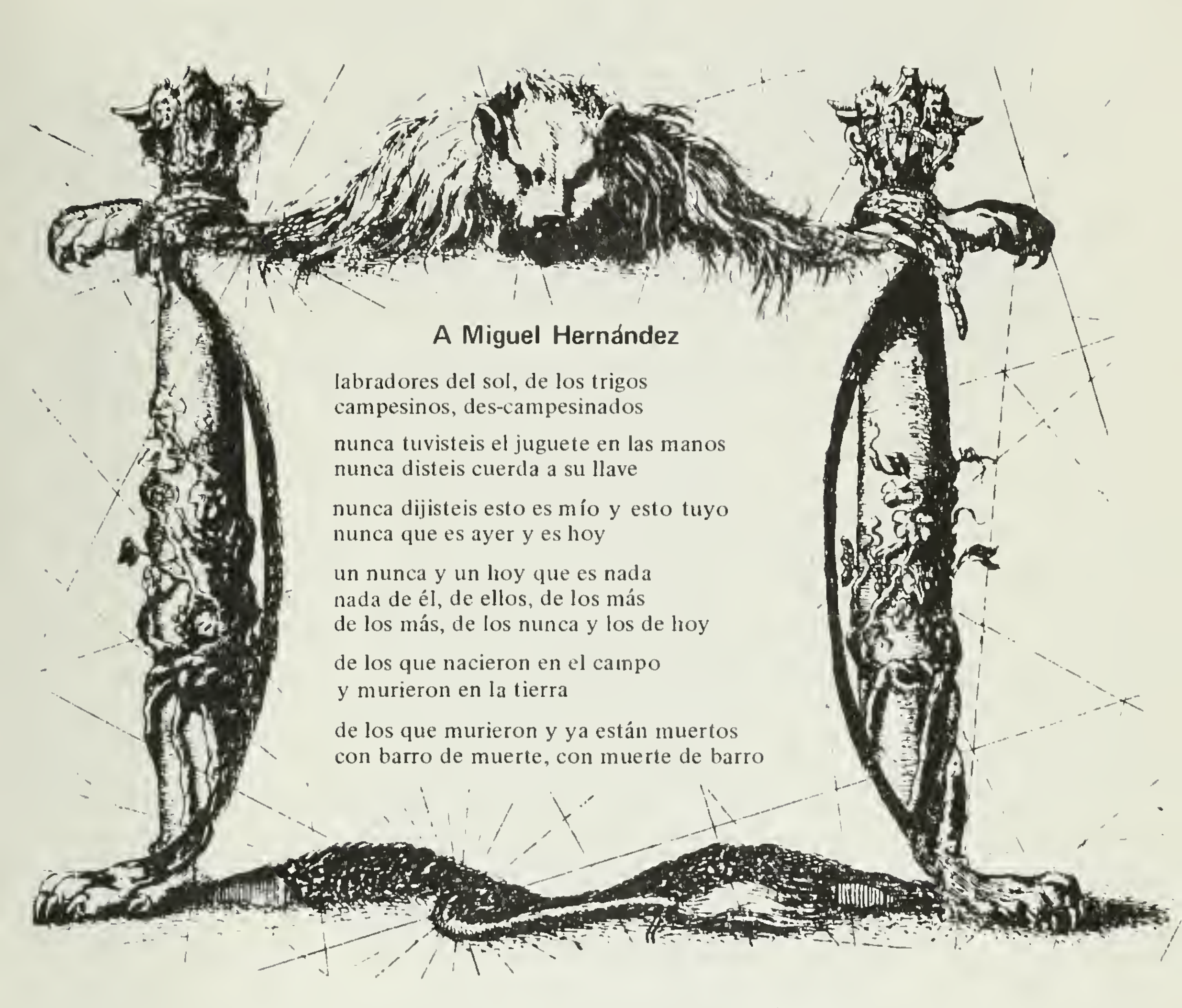
II

Este hermoso juego de la destrucción a que jugamos
puede resultar hasta beneficioso
si tenemos en cuenta
que los caníbales siguen siendo considerados
como magníficos muchachos
el problema se vuelve a plantear
cuando nos enfrentamos con el piececito
de nuestro propio hijo o el muslo sonrosado
de nuestra amada madre aparte claro está
de la oreja y la mano de nuestro venerado
progenitor y hasta teniendo en cuenta
algunas de las relaciones eróticas posibles
el seno o el bajo vientre de aquella mujer
con la que compartimos la extraña responsabilidad
de concebir un ser para la muerte.

Julián Marcos

Adiós hermanos, camaradas, amigos
despedidme del sol, de los trigos.

M. Hernández



A Miguel Hernández

labradores del sol, de los trigos
campesinos, des-campesinados

nunca tuvisteis el juguete en las manos
nunca disteis cuerda a su llave

nunca dijisteis esto es mío y esto tuyo
nunca que es ayer y es hoy

un nunca y un hoy que es nada
nada de él, de ellos, de los más
de los más, de los nunca y los de hoy

de los que nacieron en el campo
y murieron en la tierra

de los que murieron y ya están muertos
con barro de muerte, con muerte de barro

Félix Pillet

Miguel Hernández, poeta y revolucionario*

Miguel Hernández nació el 30 de octubre de 1910 en la ciudad de Orihuela, cerca de Alicante, situada entre montes secos con olivos, palmeras y almendros. Orihuela es una de esas ciudades que gustaban a Galdós—quizá porque nunca vivió en una de ellas—, con obispo, pero sin gobernador. La infancia de Miguel Hernández fue dura y trabajosa: al igual que su padre, fue pastor, cuidando los rebaños en las montañas que rodean Orihuela. La pobreza es el signo de la infancia y la juventud del poeta. Fue autodidacta, y su inteligencia natural hizo que los jesuítas de la ciudad le admitiesen en su colegio. Sus lecturas—como sucede tantas veces con alumnos de la Compañía—fueron mucho más allá de los límites tradicionales.

Los jóvenes oriolanos con inquietudes culturales se reunían en una panadería. Allí se discutía y se leían libros recién conseguidos, se hablaba de literatura, se hacían proyectos, materializados en un grupo teatral llamado *La Farsa* y en una revista titulada *El gallo crisis* (que recuerda otro famoso gallo, esta vez granadino y lorquiano). Ramón Sijé, uno de esos jóvenes inquietos y amigo íntimo de Miguel Hernández, puso en contacto a éste con los últimos movimientos artísticos del país. En diciembre de 1931, Miguel Hernández hace un viaje a Madrid y establece una primera relación con los escritores de la capital, pero fracasa en su intento de darse a conocer, a pesar del apoyo de personajes importantes. Miguel Hernández vuelve a Orihuela desencantado. Un poema titulado *Silbo de afirmación en la aldea* refleja esta situación:[1]

Alto soy de mirar a las palmeras,
rudo de convivir con las montañas...
Yo me vi bajo y blando en las aceras
de una ciudad espléndida de arañas.
Difíciles barrancos de escaleras,
calladas cataratas de ascensores,
¡qué impresión de vacío!
ocupaban el puesto de mis flores,
los aires de mis aires y mi río.
. . . .
¡Cuánto labio de púrpuras teatrales,
exageradamente pecadores!
¡Cuánto vocabulario de cristales,
al frenesí llevando los colores
en una pugna, en una competencia
de originalidad y de excelencia!
¡Qué confusión! ¡Babel de las babeles!
¡Gran ciudad!: ¡Gran demontre!: ¡Gran puñeta!:
¡y su desequilibrio en bicicleta!
. . . .
¡Rascacielos!: ¡qué risa!: ¡Rascaleches!
¡Qué presunción los manda hasta el retiro
de Dios! ¿Cuándo será, Señor, que eches
tanta soberbia abajo de un suspiro?
¡Ascensores!: ¡qué rabia! A ver, ¿cuál sube
a la talla de un monte y sobrepasa
el perfil de una nube,
o el cardo, que, de místico, se abrasa
en la serrana gracia de la altura?
. . . .
Lo que haya de venir, aquí lo espero
cultivando el romero y la pobreza...

El primer libro de Miguel Hernández (Murcia, 1933), se titula *Perito en lunas*, típicamente neogongorino, de acuerdo con la moda del momento, después del "descubrimiento" de Góngora por los poetas del 27. Escribe poesía religiosa y un auto sacramental, que publica en una de las revistas más prestigiosas de la época, *Cruz y Raya*, de Madrid *(Quien te ha visto y quien te ve...)*

---

*El presente trabajo, con algunas modificaciones, fue leído públicamente en UCLA (octubre de 1973), en recuerdo del XXX aniversario de la muerte del poeta en una cárcel franquista.

Miguel Hernández conoce en 1934 a la que será su mujer, Josefina Manresa, y a la que dedica algunos de los más emocionantes poemas de amor escritos en castellano. Y también en 1934, el poeta visita de nuevo Madrid. Pero ahora todo es distinto. Alberti, Lorca, Altolaguirre, Aleixandre, Neruda (entonces cónsul de Chile en Madrid), son sus amigos y reconocen el valor de Miguel Hernández. Pablo Neruda recuerda así aquélla época:

> Llegué en un momento de gran esplendor de la poesía española. Aún me acuerdo de la persona que me esperaba en Madrid cuando llegué por la noche. No había avisado a nadie y comencé a avanzar por el andén. Al fin ví una silueta solitaria que se me acercaba con un ramo de flores. Era Federico García Lorca, que me esperaba. Desde ese momento conocí a mis camaradas, a mis amigos, los hermanos poetas de España; hice una verdadera adquisición de fraternidad, de ternura, de amistad. Todo esto me hizo pensar que debía vivir para siempre en España. Si no hubiese sido por la guerra, todavía estaría seguramente allí. Todo eso lo perdí. ... También conocí en aquellos tiempos a Miguel Hernández, que fue para mí el mayor fenómeno poético. Era un poeta que llegó directamente a mi casa desde su pueblo, Orihuela: un campesino, un verdadero poeta-campesino, pastor de cabras . . . se adivinaba el gran genio que hubiera sido si su obra no fuese interrumpida por la guerra.[2]

Precisamente por influencia de los amigos de Madrid y en particular de Pablo Neruda, Miguel Hernández comienza a alejarse del estilo neogongorino ya en desuso, y al mismo tiempo, de la influencia de la Iglesia. Pues como dijo Neruda de la revista *El gallo crisis*, ya mencionada. *"le hallo demasiado olor a iglesia, ahogado en incienso,"* y también, "[Miguel] *tú eres demasiado sano para soportar ese tufo sotánico-satánico."*[3] El poema titulado *Sonreídme* explica así el cambio experimentado por el poeta:

vengo muy satisfecho de librarme
de la serpiente de las múltiples cúpulas,
la serpiente escamada de casullas y cálices;
su cola puso en mi boca acíbar, sus anillos verdugos
reprimieron y malaventuraron la nudosa sangre de mi corazón.
Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,
de aquella boba gloria; sonreídme.
Sonreídme, que voy
adonde estáis vosotros los de siempre,
los que cubrís de espigas y racimos la boca del que nos escupe,
los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos,
os arrancáis la corona del sudor a diario.

Me libré de los templos, sonreídme,
donde me consumía con tristeza de lámpara
encerrado en el poco aire de los sagrarios;
salté al monte de donde procedo,
a las viñas donde halla tanta hermana mi sangre,
a vuestra compañía de relativo barro.
Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices
que llevo de tratar piedras y hachas,
a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada carne,
porque para calmar nuestra desesperación de toros castigados

habremos de agruparnos oceánicamente.

Nubes tempestuosas de herramientas
para un cielo de manos vengativas
nos es preciso. Ya relampaguean
las hachas y las hoces con su metal crispado,
ya truenan los martillos y los mazos
sobre los pensamientos de los que nos han hecho
burros de carga y bueyes de labor.
Salta el capitalista de su cochino lujo,
huyen los arzobispos de sus mitras obscenas,
los notarios y los registradores de la propiedad
caen aplastados bajo furiosos protocolos,
los curas se deciden a ser hombres,
y abierta ya la jaula donde actúa de león
queda el oro en la más espantosa miseria.

En 1934 se produce en España la revolución socialista de Asturias, que inspira el drama de Miguel Hernández *Los hijos de la piedra*, subtitulado *Drama del monte y sus jornaleros*. Y en diciembre de ese mismo año muere su amigo Ramón Sijé: Miguel Hernández escribe entonces uno de sus más hermosos poemas, *Elegía:*

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.
Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desmordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irá a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata de requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

En 1935 aparece un nuevo libro del poeta, *El rayo que no cesa*, aclamado por todos los escritores e intelectuales, incluso por los más exquisitos de la *Revista de Occidente*, como Ortega y Gasset, el Dr. Marañón, Juan Ramón Jiménez. Casi al mismo tiempo de este reconocimiento general, Miguel Hernández sufre una experiencia terrible: es golpeado y apaleado brutalmente por la Guardia Civil durante una excursión al campo. No es difícil ver en este hecho el anuncio de lo que poco después iba a ocurrir a escala nacional en España. De *El rayo que no cesa* es este poema autobiográfico y asimismo anunciador:

Me llamo barro aunque Miguel me llame.
Barro es mi profesión y mi destino
que mancha con su lengua cuanto lame.
. . . .
Barro en vano me invisto de amapola,
barro en vano vertiendo voy mis brazos,
barro en vano te muerdo los talones,
dándote a malheridos aletazos
sapos como convulsos corazones.
. . . .
Harto de someterse a los puñales
circulantes del carro y la pezuña
teme del barro un parto de animales
de corrosiva piel y vengativa uña.

Teme que el barro crezca en un momento,
teme que crezca y suba y cubra tierna,
tierna y celosamente
tu tobillo de junco, mi tormento,

teme que inunde el nardo de tu pierna
y crezca más y ascienda hasta tu frente.

Teme que se levante huracanado
del blando territorio del invierno
y estalle y truene y caiga diluviado
sobre tu sangre duramente tierno...

El 18 de julio de 1936 comienza en España una guerra civil que habría de durar tres años, producir un millón de muertos durante la misma, medio millón de fusilados durante la "paz" y medio millón de exiliados. Para Miguel Hernández, con su "cara de surco articulado", como dijo de sí mismo; con su "cara de patata recién sacada de la tierra," como dijo de él Pablo Neruda, las cosas están claras. Se incorpora a la lucha al lado del pueblo contra el fascismo y el terror. Es soldado republicano, recorre los campos de batalla como *Comisario de la Cultura* de *El Campesino*, recita sus poemas en las trincheras, escribe teatro y verso. Y se casa. En 1937 publica su extraordinario libro *Viento de Pueblo*, el libro de la guerra. Está dedicado a Vicente Aleixandre, y la dedicatoria es un texto básico para comprender a Miguel Hernández y otras varias cosas:

> Vicente: A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres. Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo, y cada poeta que muere, deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido. Ante la sombra de dos poetas, nos levantamos, otros dos, y ante la nuestra se levantarán otros dos de mañana. Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante. Aquel que se atreve a manchar esas manos, aquellos que se atreven a deshonrar esa sangre, son los traidores asesinos del pueblo y la poesía, y nadie los lavará; en su misma suciedad quedarán cegados. Tu voz y la mía irrumpen del mismo venero. Lo que echo de menos a mi guitarra, lo hallo en la tuya. Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles.
>
> Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a tí, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo.

Miguel Hernández podría hacer suyas estas palabras de André Gide: "Pero como la causa de la verdad se confunde en mi espíritu, en nuestro espíritu, con la de la Revolución, el arte, al preocuparse únicamente de la verdad sirve necesariamente a la Revolución."[4] O estas otras de Federico García Lorca, dichas poco antes de su muerte: "En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo . . . El dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo y de mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas" (10-vi-36).[5]

La violencia de la guerra y la justicia del pueblo luchando por unos cuantos derechos básicos, la esperanza de victoria, la moral de quien defiende una causa noble, todo ello aparece ahora en los poemas de Miguel Hernández:

Sentado Sobre Los Muertos

Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos
y empuño rabiosamente
la mano del corazón
y el alma que lo mantiene.

Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,
eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre.

Acércate a mi clamor,
pueblo de mi misma leche,
árbol que con tus raíces
encarcelado me tienes,
que aquí estoy yo para amarte
y estoy para defenderte
con la sangre y con la boca
como dos fusiles fieles.

Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido de un vientre
desdichado y con pobreza,
no fue sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a penas, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere.
. . . .

Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue,
en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre.
Varios tragos es la vida
y un solo trago la muerte.

Vientos Del Pueblo Me Llevan

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.
. . . .
Asturianos de braveza,
vascos de piedra blindada,
valencianos de alegría
y castellanos de alma,
labrados como la tierra
y airosos como las alas;
andaluces de relámpago,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,
aragoneses de casta,
murcianos de dinamita
frutalmente propagada,
leoneses, navarros, dueños
del hambre, el sudor y el hacha,
reyes de la minería,
señores de la labranza,
hombres que entre las raíces,
como raíces gallardas,
vais de la vida a la muerte,
vais de la nada a la nada:
yugos os quieren poner
gentes de la hierba mala,
yugos que habéis de dejar
rotos sobre sus espaldas.
Crepúsculo de los bueyes
está despuntando el alba.
. . . .
Si me muero, que me muera
con la cabeza muy alta.
muerto y veinte veces muerto,
la boca contra la grama,
tendré apretados los dientes
y decidida la barba.

Cantando espero a la muerte,
que hay ruiseñores que cantan
encima de los fusiles
y en medio de las batallas.

En 1937 nace el primer hijo del poeta, quien escribe un poema de amor y de guerra, probablemente el mejor poema de amor en castellano desde los tiempos de Quevedo:

Canción Del Esposo Soldado

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

Morena de altas torres, alta luz y altos ojos,
esposa de mi piel, gran trago de mi vida,
tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos
de cierva concebida.

Ya me parece que eres un cristal delicado,
temo que te me rompas al más leve tropiezo,
y a reforzar tus venas con mi piel de soldado
fuera como el cerezo.

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,
te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.
Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,
ansiado por el plomo.

Sobre los ataúdes feroces en acecho,
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho
hasta en el polvo, esposa.

Cuando junto a los campos de combate te piensa
mi frente que no enfría ni aplaca tu figura,
te acercas hacia mí como una boca inmensa
de hambrienta dentadura.

Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,
y defiendo tu vientre de pobre que me espera,
y defiendo tu hijo.

Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,
envuelto en un clamor de victoria y guitarras,
y dejaré a tu puerta mi vida de soldado
sin colmillos ni garras.

Es preciso matar para seguir viviendo.
Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,
y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo
cosida por tu mano.

Tus piernas implacables al parto van derechas,
y tu implacable boca de labios indomables,
y ante mi soledad de explosiones y brechas
recorres un camino de besos implacables.

Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos.

La guerra continúa. *El hombre acecha* es el segundo libro de Miguel Hernández escrito en los campos de batalla, libro dedicado esta vez a Pablo Neruda. Pero ahora, Miguel Hernández deja entrever en sus poemas un cierto desaliento, precursor de un final amargo, mezclado, sin embargo, con llamadas a la esperanza y a un futuro mejor:

Carta

El palomar de las cartas
abre su imposible vuelo
desde las trémulas mesas
donde se apoya el recuerdo,
la gravedad de la ausencia,
el corazón, el silencio.

Oigo un latido de cartas
navegando hacia su centro.
Donde voy, con las mujeres
y con los hombres me encuentro
malheridos por la ausencia,
desgastados por el tiempo.

Cartas, relaciones, cartas:
tarjetas postales, sueños,
fragmentos de la ternura,
proyectados en el cielo,
lanzados de sangre a sangre
y deseo a deseo.

Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escríbeme a la tierra
que yo te escribiré

En un rincón enmudecen
cartas viejas, sobres viejos,
con el color de la edad
sobre la escritura puesto.
Allí agoniza la tinta
y desfallecen los pliegos,
y el papel se agujerea
como un breve cementerio
de las pasiones de antes,
de los amores de luego.

Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté
escríbeme a la tierra
que yo te escribiré.

Las Cárceles

Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo,
van por la tenebrosa vía de los juzgados:
buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen,
lo absorben, se lo tragan.

No se ve, que se escucha la pena del metal,
el sollozo del hierro que atropellan y escupen:
el llanto de la espada puesta sobre los jueces
de cemento fangoso.

Allí, bajo la cárcel, la fábrica del llanto,
el telar de la lágrima que no ha de ser estéril,
el casco de los odios y de las esperanzas,
fabrican, tejen, hunden.

Cuando están las perdices más roncas y acopladas,
y el azul amoroso de fuerzas expansivas,
un hombre hace memoria de la luz, de la tierra,
húmedamente negro.

Se da contra las piedras la libertad, el día,
el paso galopante de un hombre, la cabeza,
la boca con espuma, con decisión de espuma,
la libertad, un hombre . . .

Guerra

La vejez de los pueblos.
El corazón sin dueño.
El amor sin objeto.
La hierba, el polvo, el cuervo.
¿Y la juventud?

En el ataúd.

El árbol solo y seco.
La mujer como un leño
de viudez sobre el lecho.
El odio sin remedio.
¿Y la juventud?

En el ataúd.

Son poemas escritos, como ha dicho el escritor italiano Italo Calvino, en un momento histórico construído de "revolución, realidad, moral y poesía". Mas la guerra civil termina en los campos de combate el 1 de marzo de 1939, teniendo como resultado la derrota de la República Española y la implantación de una dictadura que todavía existe hoy.

Miguel Hernández, fugitivo como tantos otros, intenta desesperadamente salvar su vida. Se refugia en Portugal, y es devuelto por la policía de Salazar a la del general Franco ("los amigos de mis amigos..."). Comienza entonces una penosa peregrinación. Es encarcelado primerante en Madrid, pero consigue lo que en España se llama—y no es ironía—*libertad provisional*, gracias a la intervencion de Pablo Neruda, que visita al arzobispo de París, amigo de los nuevos gobernantes españoles, y le convence de que quien ha escrito poemas tan hermosos no puede ser un criminal. El poeta marcha entonces a su ciudad natal para reunirse con su mujer, y allí es encarcelado de nuevo; quizá ésto es otra vez un símbolo, pero el hecho es que la cárcel de Orihuela fue instalada en el viejo Seminario. Miguel Hernández es condenado a muerte, y finalmente, tras un "generoso" acto de perdón, a 30 años de prisión. Le reciben sucesivamente

las cárceles de Madrid de nuevo, Palencia, Madrid otra vez, Ocaña. En esta última comparte la condena con quien más tarde sería famoso autor de teatro, Antonio Buero Vallejo. He aquí un delicioso poema escrito en la cárcel, unas *nanas*, una canción infantil para su hijo.

Nanas de la cebolla

(Dedicadas a su hijo, a raíz de recibir una carta de su mujer, en la que le decía que no comía más que pan y cebolla.)

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchada de azúcar,
cebolla y hambre.

Una mujer morena
resuelta en luna
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te traigo la luna
cuando es preciso.

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en tus ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que mi alma al oírte
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.

. . . .

Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.

Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.

Vuela niño en la doble
luna del pecho:
él, triste de cebolla,
tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

Y éste otro, *Sepultura de la imaginación*, transparente alegoría de sí mismo y de la situación del pueblo español:

Un albañil quería. . .No le faltaba aliento.
Un albañil quería, piedra tras piedra, muro
tras muro, levantar una imagen al viento
desencadenador en el futuro.

Quería un edificio capaz de lo más leve
No le faltaba aliento. ¡Cuánto aquél se quería!
Piedras de plumas, muros de pájaros los mueve
una imaginación al mediodía.

Reía. Trabajaba. Cantaba. De sus brazos
con un poder más alto que el ala de los sueños,
iban brotando muros lo mismo que aletazos.
Pero los aletazos duran menos.

Al fin, era la piedra su agente. Y la montaña
tiene valor de vuelo si es totalmente activa.
Piedra por piedra es peso y hunde cuanto acompaña,
aunque esto sea un mundo de ansia viva.

Un albañil quería. . .Pero la piedra cobra
su torva densidad brutal en un momento.
Aquel hombre labraba su cárcel. Y en su obra
fueron precipitados él y el viento.

Miguel Hernández es trasladado en junio de 1941 a la cárcel de Alicante, donde muere el 28 de marzo de 1942, víctima de una tuberculosis mal atendida. Y en la pared de la cárcel quedaron los últimos versos escritos por el poeta:

> Adiós, hermanos, camaradas, amigos,
> despedidme del sol y de los trigos.

Versos que recuerdan al Lorca que escribió –

> Si muero,
> dejad el balcón abierto.
> El niño come naranjas.
> (Desde mi balcón lo veo).
> El segador siega el trigo.
> (Desde mi balcón lo siento).
> ¡Si muero,
> dejad el balcón abierto![6]

Guillermo de Torre ha dicho que "el sacrificio de dos poetas abre y cierra la guerra de España, Federico García Lorca y Antonio Machado."[7] Pero el crítico no se daba cuenta quizá de que esa guerra no terminó el 1 de abril de 1939: Miguel Hernández moría en la cárcel tres años después de acabada oficialmente la lucha. Uno más en la siniestra lista que entre muertos y exiliados (y solamente poetas) incluye a Lorca, Machado y Hernández, pero también a Pedro Salinas, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, León Felipe, Emilio Prados, Juan Larrea, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Jorge Guillén, entre otros.[8] Los dictadores saben, como ha dicho Gabriel Celaya, que "la poesía es un arma cargada de futuro."[9]

Julio Rodríquez – Puértolas

University of California, Los Angeles

Notas

[1] Cito por la edición de *Obras Completas* de Miguel Hernández (Buenos Aires, Losada, 1960).
[2] Declaraciones a *Triunfo* (Madrid), 13-XI-1971, p. 20.
[3] Citado por Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández* (Madrid, 1963), p. 36.
[4] André Gide, *Literature Engagé* (París, 1950), p. 58.
[5] Citado por Max Aub, *La poesía española contemporánea* (México, 1954), p. 68.
[6] "Despedida", en *Obras Completas* de García Lorca (Madrid, Aguilar, 1967; 13a), p. 405.
[7] Guillermo de Torre, *Tríptico del sacrificio* (Buenos Aires, 1948), p. 43.
[8] El crítico falangista Gonzalo Torrente Ballester declaraba tranquilamente en 1940 que al terminar la guerra civil había en el exilio 118 profesores universitarios, 200 profesores de enseñanza media, 2.000 maestros... De acuerdo con sus datos, el noventa por ciento de la inteligencia española había abandonado el país como consecuencia de la victoria militar del general Franco (*Tajo*, Madrid, 3-VIII-1940).
[9] Como curiosidad documental, anoto seguidamente la comunicación oficial enviada por los Servicios Diplomáticos de Chile a Pablo Neruda, el 29 de setiembre de 1942, cuando el poeta era cónsul general de su país en México: "La Embajada de Chile en Madrid ha comunicado a este Ministerio el fallecimiento del poeta don Miguel Hernández, con un encargo especial de la viuda del señor Hernández de llevar este hecho a conocimiento de Vds. Según informa nuestra Embajada en España, después de varios traslados de presidios, el señor Hernández fue atacado, a fines del año pasado, de fiebre tifoidea en el Presidio de Ocaña. Logró salvarse, pero su salud quedó muy quebrantada. Para mejorarlo de clima, la Embajada solicitó y obtuvo su traslado a Alicante, pero a poco de llegar a ese lugar se le presentó una violenta tuberculosis pulmonar. No tuvo reacción ninguna en los dos meses que duró su enfermedad. Su reciente tifoidea, la prisión por más de dos años después de las privaciones sufridas durante la Guerra Civil, le hallaron en malas condiciones para resistir el mal. Atendiendo a solicitudes del enfermo procuró la Embajada que fuese trasladado a un sanatorio que no fuera de prisiones, pero no tuvo éxito en sus gestiones. Resolvió la autoridad superior de prisiones que fuese transferido a un sanatorio de presos, pero no alcanzó a efectuarse este traslado porque el enfermo falleció el 28 de marzo." (citado por Ricardo Gullón, en "Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez," *HR*, XXXIX, 1971, 156).

A un viejo migrante en la playa

(A la memoria de S. Griswold Morley)

1

Dormido
ausentemente dormido
perdido en tu propio olvido;
manando de la sien
la cinta del sentido
que se apaga recién
se allega a tu verdad:
¿setenta años, acaso, de eternidad?

2

La nieve entre las tres paredes
hiela los recuerdos; paraliza
a los dos hijos en instantáneas
sin zapatos persiguiéndose en el jardín;
de modo que cuando escampa
las arterias deben hacer pininos para
    no resbalar
en la extensión durísima del frío.

3

En tren, en auto o en avión
y los patos bravíos en su miedo
–Go West, old man, go West–
hacia un lugar al sol, hacia El Dorado,
al más suave cabecear del Mar del Sur
se vinieron,
a su canción de ficticio movimiento
a su cuna de espejeada eternidad.

Muchachas boca arriba, de bruces en la arena,
mejillas, muslos, senos
en donde el sol trabaja una dureza de algas;
solteronas zurcidoras de horizontes
tarzanes aceitados de sí mismos
algarabías menudas de cola frente al puesto–
marea carnal, final, tan justa al tacto;
bancos llenos de viejos vencidos por la siesta
(Lucille Ball es otra vez la tontirroja
y Silver sigue galopando hacia el ocaso)
de donde se zafarán para volver esta noche
a los naipes, al bingo o a las damas,
y quedarse aquí afuera hasta el final,
hasta el último instante, el primer frío
cuando el viento empina
las migraciones del oleaje y se aleja murmurando
Go West, old man, go West
Der Tod, das ist die kühle Nacht,

cuando las páginas deportivas
cuando los papeles de envolver
                    con las cuentas del seguro social

se enredan en los pies
                            aquí en Long Beach
donde me extravié en el arrullo de este padre
mientras las olas murmuraban con urgencia

qué tienes tú que ver con la eternidad
en eterno desagüe de tu cuerpo;
lo tuyo es un mar de caras
mecidas entre un olvido y la pleamar del corazón,
sé otra ola
y a otros pasos encomienda tu clamor.

––Alfredo Lozada

La poesía de Ernesto Cardenal

Ernesto Cardenal es tan importante como Octavio Paz, Nicanor Parra, o Nicolás Guillén, entre los que viven, o como César Vallejo, Pablo Neruda, o Vicente Huidobro, entre los ya muertos. En Europa, por ejemplo, sólo los libros de Neftalí Reyes se venden más que los del poeta nicaragüense. Sin embargo, con casi 50 años de vida y diez volúmenes de poesía y dos en prosa publicados, sigue siendo Ernesto Cardenal el más desconocido poeta de nuestra lengua que más urgentemente debe ser conocido.

Cuando hace poco su último libro de poesía, *Oráculo sobre Managua,* fue comentado en una revista, el reseñista inició sus observaciones con las siguientes palabras:

> No sé bien por qué razones, la obra de Ernesto Cardenal–uno de los poetas más importantes, hoy, en lengua castellana–apenas es conocida en nuestros medios literarios. Al situarlo así, *in primis,* a la cabeza de la poesía hispánica actual, no obedezco a impulsos de la admiración que profeso por su obra y su vida ejemplares, sino que respondo a un principio de equidad demostrable en la medida que pueden serlo cuestiones tan subjetivas como la evaluación de un poeta y su encuadre en el ámbito cultural de una lengua.[1]

La falta de atención que ha recibido la poesía de Ernesto Cardenal quizá se deba a algún elemento insondeable en nuestra tradición literaria, o tal vez a aquel mito de que la poesía nicaragüense murió de parto con Rubén Darío, a posiblemente a un cierto tipo de cobardía por parte de revistas y críticos que no quieren arriesgar su reputación ocupándose de poetas "desconocidos".[2]

Ernesto Cardenal nació en 1925 en la ciudad de Granada, en Nicaragua. Vivió de niño en la ciudad de León, cuna de Rubén y de ese otro poeta "desconocido" Alfonso Cortés. En el colegio Centro América de Granada estudió con sus compañeros Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas. Más tarde siguió la carrera de filosofía y letras en la Universidad de Méjico y en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Pasó dos años, 1957-1959 en la Trapa de Getsemani, en Kentucky, cuando Thomas Merton era el director de novicios, y otros dos años, hasta 1961, en un monasterio de Méjico. En 1965 se ordenó sacerdote. Actualmente vive en la Isla de Nuestra Señora de Solentiname, en el gran lago de Nicaragua, como guía espiritual y artístico de una comunidad nativa.

Ernesto Cardenal es primo de José Coronel Urtecho por parte de madre y de Pablo Antonio Cuadra por parte de padre. Desde niño, escribe Cuadra, se crió entre poetas:

> Yo lo recuerdo pequeñito, con un rostro de pájaro distraído, agudo e inquieto, sentado en una butaca, los pies sin tocar el suelo, leyendo totalmente abstraído del mundo, versos y versos sin parar. Desde entonces sólo le interesó la poesía, únicamente la poesía.[3]

La obra de Cardenal comienza en 1945 con poetizaciones largas de prosas históricas. De esta época es *El conquistador* que fue incluído en *La antología de la nueva poesía nicaragüense,* editada en 1949 por el Seminario de Problemas Hispanoamericanos en Madrid. "Sin embargo, cuando Ernesto ordena su poesía", dice Pablo Antonio Cuadra, "prefiere iniciarla con sus *Epigramas".*[4] El amor a la mujer, a la libertad y a la poesía se funden en estos breves poemitas, de los cuales ofrecemos los siguientes ejemplos:

Yo he repartido papeletas clandestinas,
gritado: ¡VIVA LA LIBERTAD! en plena calle
desafiando a los guardias armados.
Yo participé en la rebelión de abril:
pero palidezco cuando paso por tu casa
y tu sola mirada me hace temblar.[5] (EDUCA, pág. 47)

Nuestros poemas no se pueden publicar todavía.
Circulan de mano en mano, manuscritos,
o copiados en mimeógrafo. Pero un día
se olvidará el nombre del dictador
contra el que fueron escritos,
y seguirán siendo leídos. (EDUCA, pág. 48)

Escritos entre 1952 y 1956 los *Epigramas* fueron publicados primero en 1961 en Méjico y luego en 1972 en Buenos Aires. En 1956 Cardenal escribe un largo poema, *Hora O,* publicado en la *Revista Mejicana de Literatura* en 1960 y en la colección "Aquí Poesía" de Montevideo, en 1966. *Hora O* es la eterna hora de la persecución de la tiranía por una parte y de la cínica convivencia con el imperialismo norteamericano por otra. Leemos:

El Ministro Americano Mr. Whelan
asiste a la fiesta de la Casa Presidencial.
Las luces de la Presidencial se ven desde todo Managua.
La música de la fiesta llega hasta las celdas de los presos
en la quieta brisa de Managua bajo la Ley Marcial.
Los presos en sus celdas alcanzan a oir la música
entre los gritos de los torturados en las pilas.
Arriba en la Presidencial Mr. Whelan dice:
Fine party!

Como le dijo a Sumner Welles el sonofabitch de Roosevelt:
"Somoza is a sonofabitch
    but he's ours."
Esclavo de los extranjeros
    y tirano de su pueblo
impuesto por la intervención
    y mantenido por la no intervención:
SOMOZA FOREVER (EDUCA, pags. 75-76)

Desde mucho antes de *Hora O*, por algún epigrama, ya había habido una orden de prisión contra Cardenal. Estuvo escondido, conspiró...y de repente—para Pablo Antonio Cuadra—se le aparece Ernesto en la casa y le dice: 'Me voy a la trapa".[6] Producto de su experiencia en el monasterio es su libro *Gethsemani, Ky.* publicado en el Ecuador, en 1960. A partir de entonces la poesía de Cardenal es una verdadera obra de amor en la que se funden la historia, la antropología y la religión. De 1965 es su libro *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, publicado en Columbia:

Señor
recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con
    el nombre de Marilyn Monroe
aunque ese no era su verdadero nombre
(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita
    violada a los 9 años
y la empleadita de tienda que a los 16 se habia querido
    matar
y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje
sin su Agente de Prensa
sin fotógrafos y sin firmar autógrafos
sola como un astronauta frente a la noche espacial.
Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia
    (según cuenta el *Time*)
ante una multitud prostrada, con la cabeza en el suelo
y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas.
Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras.
Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno
pero también algo más que eso. . . (EDUCA, págs. 95-96)

Un año antes, en 1964, en la *Revista de la Universidad de Antioquia*, Cardenal había publicado sus *Salmos*, su libro más afortunado. Re-editado en 1969 en Buenos Aires, fue traducido a casi todas las lenguas de Europa, alcanzando, como indica Pablo Antonio Cuadra, ediciones hasta de quince mil ejemplares, como en Alemania. De la fama continental que el libro le trajo a Cardenal, escribe Cuadra lo siguiente:

No pocas leyendas comenzaron a tejerse alrededor de su persona, y viajeros de Europa—atraídos por el lejano mito-visitaban y aún visitan mi oficina para preguntarme: ¿Cómo se llega a Solentiname? ¿Cómo es el Monasterio de Solentiname? Esperan tal vez una abadía, un romántico convento, y no las rústicas cabañas donde vive el poeta a nivel de nuestra pobreza campesina.[7]

La lectura de *Salmos* produjo la siguiente reacción en el poeta ruso Evtushenko: "Cardenal es el principio de una nueva era de poesía en América, la fusión del cielo y la tierra, del hombre con Dios. Para él la pasión de Cristo es ante todo una pasión humana".[8] La numeración de los *Salmos* corresponde a los de la Biblia. Transcribimos las siguientes muestras:

Salmo 1

Bienaventurado el hombre que no sigue las consignas del Partido
ni asiste a sus mítines
ni se sienta en la mesa con los gangsters
ni con los Generales en el Consejo de Guerra

Bienaventurado el hombre que no espía a su hermano
ni delata a su compañero de colegio
Bienaventurado el hombre que no lee los anuncios comerciales
ni escucha sus radios
ni cree en sus slogans

Será como un árbol plantado junto a una fuente
(Lohlé, pág. 84)

Salmo 25

Hazme justicia Señor
porque soy inocente
Porque he confiado en ti
y no en los líderes

Defiéndeme en el Consejo de Guerra
defiéndeme en el Proceso con testigos falsos
y falsas pruebas

No me siento con ellos en sus mesas redondas
ni brindo en sus banquetes
No pertenezco a sus organizaciones
ni estoy en sus partidos
ni tengo acciones en sus compañías
ni son mis socios

Lavaré mis manos entre los inocentes
y estaré alrededor de tu altar Señor

No me pierdas con los políticos sanguinarios
en cuyos cartapacios no hay más que el crimen
y cuyas cuentas bancarias están hechas de sobornos
No me entregues al Partido de los hombres inicuos
Libértame Señor!
Y bendeciré en nuestra comunidad al Señor
en nuestras asambleas
(Lohlé, pág. 94)

Después de los *Salmos* Cardenal vuelve a tomar el hilo de sus primeros poemas, a poetizar con materiales históricos de la conquista y de la colonización española. De 1966 es su *Estrecho Dudoso* y de 1969 su *Homenaje a los indios americanos.* En 1970 se publicó en Buenos Aires el primero de los libros en prosa de Cardenal, *Vida en el amor,* meditaciones escritas en Cuernavaca unos diez años antes. Su otro libro en prosa, de tipo documental, *En Cuba,* es de 1972. Se completa la bibliografía de Cardenal con dos tomos de poesía, *Canto nacional* y *Oráculo sobre Managua,* ambos editados en Buenos Aires, en 1973.

> *Oráculo sobre Managua* está en la mejor línea de los *Salmos* y de *Walker en Nicaragua,* pero con una voz apocalíptica de testimonio y profecía, que aprovecha el sismo que arrasó a la ciudad para desnudar el rostro de una sociedad perversa y corrompida en todos sus estratos.[9]

La línea narrativa del poema es la historia de Leonel Rugama, poeta de 20 años, ex-seminarista, marxista, que decía "en la Cafetería La India que la revolución/ es la comunión con la especie".[10] Después de crear un tiempo horizontal—todo ocurre al mismo tiempo—en una breve introducción que va desde la erupción del volcán en tiempos pre-colombinos hasta los días de Coca Cola, llantas Goodyear y bacinillas, el poema describe el ambiente de pobreza y opresión en que vivió Rugama. Muy logrados son los versos que le dedica al barrio de Acahualinca: "las casas de cartón y latas/ donde desembocan las cloacas...", que nos muestran una Managua ya destruída, moral y sociológicamente, antes del terremoto.

Leonel Rugama se une a la guerrilla urbana, y su corta vida se convierte en una larga cadena de arrestos y torturas, "Me apretó los testículos el Mayor Morales" (pág. 15). Para retardar el final inevitable de la historia, Cardenal se vale de una técnica más bien novelística, intercalando en momentos estratégicos anécdotas sobre el Ché Guevara, Fidel Castro, así como fuertes críticas del gobierno y la iglesia de su país. La vida de Leonel Rugama termina una tarde en una casa en el barrio de su niñez. Con dos compañeros se enfrenta a centenares de guardias, a cañones, tanques, avionetas. "Y eran miles los espectadores viendo la película", escribe Cardenal, "pueblo, montón de pueblo, el pueblo por el que morían" (pág. 55).

Artísticamente, *Oráculo sobre Managua,* al igual que casi toda la producción anterior de Ernesto Cardenal, es indudable prueba de que se puede transformar con éxito materia política en sustancia poética de calidad. Neruda no hizo nada mejor, tampoco ninguno de los poetas de la revolución cubana, ni otros poetas comprometidos de nuestra lengua. Ya de su obra temprana Mario Benedetti dejó escrito hace una docena de años:

> Los poemas de *Hora O,* particularmente el dedicado a Sandino, deben ser de los más vigorosos y eficaces que ha dado la poesía política en América Latina. Si no fueran altamente compartibles por otras razones extra-poéticas, serían igualmente conmovedores por la indignación la sinceridad que trasmiten.[11]

Revolucionario y sacerdote, hombre y poeta, Ernesto Cardenal es una voz auténtica que profetiza un mundo nuevo en su *Oráculo,* especialmente el que ahora, a raíz del terremoto, se podría crear en Managua y en su país. "A medianoche una pobre dio a luz a un niño sin techo/ y esa es la esperanza" (pág. 72). Sin embargo, el poeta no ha dejado de escuchar la advertencia: "Estamos bajo Ley Marcial" (pág. 66) ni de fijarse en la cruel "diversión de unos guardias" que hacen "correr a la gente tras los camiones de alimentos" (pág. 70).

La posibilidad de un mundo nuevo se le ofrece muchas veces al hombre, en este momento al nicaragüese, pero nadie sabe cuando lo llegará a realizar, escribe Cardenal, aludiendo a Lenin. "Otra vez hay otras huellas: no ha terminado la peregrinación" (Pág. 72). Terminará, sugiere el poeta, cuando el hombre, y no la ciudad, resucite. "Dios ha dicho: 'He aquí que hago nuevas todas las cosas'/y esa es la reconstrucción" (pág. 72).

José L. Varela-Ibarra

Carnegie-Mellon University.

Notas

[1] "La Estafeta Literaria y Oráculo sobre Managua". *La Prensa Literaria.* Managua, 24 febrero 1974. Pág. 2. (Reseña firmada por CEF, fotocopiada de *La Estafeta Literaria*, 1 enero 1974).

[2] Por ejemplo, una revista norteamericana que no nombraré rechazó una reseña sobre Cardenal con la siguiente nota: "In recent years it has been our policy not to have reviews of collections of poetry unless the poet enjoys an outstanding reputation in Hispanic letters."

[3] Pablo Antonio Cuadra. "Prólogo" a Ernesto Cardenal, *Antología.* Buenos Aires: Lohlé, 1971. Pág. 10.

[4] *Ibid.*, pág. 12.

[5] Los poemas que transcribo, salvo los versos de *Oráculo sobre Managua* han sido tomados de Ernesto Cardenal, *Antología*, San José: EDUCA, 1972. Los "salmos" fueron sacados de la *Antología* de Lohlé, ver nota 3.

[6] Cuadra, *op. cit.*, pág. 15.

[7] *Ibid.*, pág. 18.

[8] *Ibid.*, pág. 18-19.

[9] "La Estafeta. . .", pág. 2.

[10] Los versos que transcribo son tomados de *Oráculo sobre Managua.* Buenos Aires: Lohlé, 1973.

[11] Mario Benedetti. "Ernesto Cardenal, poeta de dos mundos", prólogo a la *Antología* de la EDUCA, 1972. Pág. 12. (Publicado originalmente como artículo en la sección "Al pie de las letras", del diario *La Mañana* de Montevideo, 1961.)



Zeta Acosta, Oscar. *The Autobiography of the Brown Buffalo [La autobiografía del bisonte pardo]*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1972.

Posiblemente haya empezado con *El lazarillo de Tormes* o con los escritos de Cervantes y Quevedo, pero la verdad es que la literatura hispánica está plagada de antihéroes, hombres subhumanos que ridiculizan no tan solo su propia humanidad, sino la de todo el mundo. Tesis y antítesis del ser hispánico, nos debatimos entre la realidad sanchopancesca de nuestras vidas y las ilusiones desequilibradas de Don Quixote.

Atrapados por los polos (o su oposición) los Chicanos deambulan entre el ser existencial y cínico de Sancho Panza, y el espejismo de las peregrinaciones a San Yo-soy-de-un-Don-Quixote. (Nuestra) su literatura lo pinta muy claro: Tata Casehua Indio sin origen ni futuro; tierra al descubierto y el Chicano errante, estereotipo que no solo nunca ha existido, sino que jamás existirá porque su realidad ha sido asesinada por el romanticismo ebrio de la ignorancia. Don Quixote es la historia y el futuro: la invención fabulosa de un pasado que no ha sido, ni será el nuestro (será de nosotros por autoposesión, pero nunca una expresión de nuestras vidas); y futuro, íntegra negación de ese pasado que clamamos ser el nuestro: tenemos que adaptarnos o nos morimos. Allí, en la adaptación, entra Don Sancho, figura simbólica de la realidad actual (y siempre es actual, ya que no hay pasado ni futuro más que en el presente) del Chicano, ya como figura literaria o como histórica.

La acusación es terrible: nuestra realidad, a eso que llamamos nuestra vida, no es de nosotros, no es nuestra, es la terrible y descompuesta mueca de un caballero andante con más muerte que sino. Se nos ha forjado y forzado una realidad que imitamos desastrosa y asquerosamente. De vez en cuando, en el nivel humano de otras muertes y otras vidas, logramos captar ese yo informe, trágico y risible que nos refleja en toda su absurda imagen.

No es de causar sorpresa que Oscar Zeta Acosta, en su novela autobiográfica, se la pase larga y copiosamente en retretes, baños y matorrales, vomitando el asco humano de esto que llamamos la vida chicana. La búsqueda de Oscar no es tan solo su búsqueda, es también la nuestra en su totalidad: en la historia (ya dejamos a McWilliams), en la sociedad (y los judíos tienen que venir a decirnos quienes somos), y en la literatura misma (caricaturas de Steinbeck y *noble savages of the anthropologists*). El esfuerzo de Acosta se concreta a dejar al Chicano como tema de literatura (CHICANO, POCHO, NORTH FROM MEXICO, THE PLUM PLUM PICKERS, *ad nauseaum*) y tomarlo como punto de partida para una literatura universal con y de temas chicanos. En y con él dejamos de ser estereotipos, y nos forzamos a descubrir el sentir y ser de hombres con una realidad muy concreta, quizá muy horrible, pero al fin, muy nuestra. Y esa humanidad que se nos ha negado por tan largos años, es el punto de partida de Acosta, y se convierte en una clara y doliente expresión del ser humano: el sentir y ser del Chicano es universal no porque sea Chicano, sino porque es hombre. El problema de la literatura universal no es que no podamos expresarnos; lo primordial es que se nos dé cabida como hombres y no como representantes de exóticas naciones (yo fuí hawaiano en las islas, vietnamita en Pleiku, y apache en el noreste de los Estados Unidos—hombre jamás lo fuí). El ser Chicano, pues, no es algo que descubrimos en la literatura, o que describimos (". .y yo vivo en un jacal 'adobe hut' con mi madrecita. ."), sino el cómo describimos, cómo nos descubrimos en la literatura misma.

La novela de Zeta Acosta quizá marque el comienzo de lo que verdaderamente pueda llamarse "la Novela Chicana". La duda es obvia: el libro como obra literaria tiene sus fallas. La estructura narrativa mezcla tiempos reales e imaginarios e ideológicos (el tiempo en que se narra la novela, el tiempo de las acciones y el tiempo del "descubrimiento" del chicanismo), viajes a la droga y al suroeste en busca de su realidad. El uso del *stream of consciousness* es mediocre, tiene que avenirse a las drogas para poder recordar ese "pasado" romántico donde todo era más "real" que el presente que alberga esos viajes de mescalina, ácido y heroína. A veces la narración se hace morosa, se va más de la mitad de la novela en describir cinco días (en los cuales enmarca la mayoría de sus recuerdos infantiles), y en menos de tres párrafos describe los eventos de varios meses. Y quizá así fue como nació la novela: escritura desesperada que se detiene en lo más grato y evita la permanencia en lo doloroso.

Por lo demás, la novela-autobiografía de Acosta merece ser leída debido a su expresión sincera, aunque violenta, de la vida de un Chicano; es un esfuerzo por ver la realidad desde el punto de vista del Chicano, que es ya parte de la perspectiva humana de estos nuestros contemporáneos tiempos.

Osvaldo Romero
California State University, Fullerton

Helmut A. Hatzfeld: *EXPLICACION DE TEXTOS LITERARIOS.* Department of Spanish and Portuguese, California State University, Sacramento, Calif. USA, 1973. 204 p. 23 x 15 cm.

En la segunda mitad de nuestro siglo un grupo selecto de críticos eruditos han sentado nuevos principios fundamentales para el conocimiento y comentario de la obra literaria como obra de arte del lenguaje aplicado y dinámico. Entre ese respetable grupo, formado por Dámaso Alonso, Leo Spitzer, Amado Alonso, Américo Castro, Carlos Bousoño, hay que situar al autor de EXPLICACION DE TEXTOS LITERARIOS, Helmut A. Hatzfeld, creador de innumerables obras y estudios que nutren sabiamente nuestras bibliotecas. En esta obra que ahora comentamos Hatzfeld nos trasmite un producto exquisito de su gran talento y experiencia estilística y lingüística.

Partiendo de las selecciones tomadas de libros inmortales como *Don Quijote, Lazarillo de Tormes, Libro de Buen Amor, El burlador de Sevilla, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, La familia de Pascual Duarte* y otros, así como de poesías de Fray Luis de León, Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío, Pedro Salinas y Vicente Aleixandre, el autor de *ETL* pone al descubierto sus valores estéticos, sus almendras poéticas. No es solamente señalar los temas y explicarlos, sino ir un poco más allá, probarlos con las citas específicas del texto sometido al análisis. Así se desenvuelve en la obra Hatzfeld, acuciosamente buscando en los recursos expresivos, metáforas, anáforas, epanadiplosis, símiles, etcétera, las connotaciones expresivas, la carga psíquica como significante parcial contribuyente a la belleza del conjunto. A veces el erudito ejemplifica la existencia de un ritmo poético, otras descubre una reiteración intensificadora, y en el conjunto la elaboración que produce en sus veinte y sinco selecciones, una a una, alcanza un valor didáctico o pedagógico de incuestionable valor contemporáneo. Así, *EXPLICACION DE TEXTOS LITERARIOS* es una herramienta práctica y metodológica, cuya función intelectual deja un placer espiritual excepcional porque reconocemos que se nos ha entregado un modelo de estudios estilísticos capaz de satisfacer al intelectual más exigente.

Editado el libro bajo la dirección del profesor Francisco E. Porrata, del departamento y universidad californiana citados en el encabezamiento de esta breve reseña, pronto la crítica ha reconocido el valioso aporte que la obra representa al arte literario, al estilístico y sus encantos.

Jorge A. Santana

California State University, Sacramento

Ortega, Julio, ed. *Convergencias/ Divergencias/ Incidencias.* Barcelona: Tusquets Editor, 1973. 379 págs.

Libro que une todo tipo de voces, tanto consagradas como *novísimas* (Cortázar, Lezama Lima, J. G. Cobo Borda, José Balza, etc.), y cuya orientación primordial es el cuestionamiento del mismo arte de escribir y, con ello, del "oficio" del escritor, *Convergencias* entrecruza y devana términos que aparecen a lo largo de un variado contenido: ensayos, entrevistas, poemas, etc. En la "nota preliminar" encontramos una aclaración de propósito, en donde se nos dice que en *Convergencias*—el *work in progress* de 29 escritores y el primer volumen de una serie anual—se buscará proponer al lector el cambio, "el debate estético y las líneas más creativas de la literatura en nuestra lengua" (p.7). Este cambio estético se delínea a partir de las primeras páginas, en donde encontramos como sugerente pórtico la "Corrección de pruebas" de *Libro de Manuel,* la reciente novela de Cortázar.

¿Cómo es que se escribe una "corrección de pruebas"? Según Cortázar, su escritura nace paralelamente al acto mismo de la corrección, influenciada por el entorno y coaccionada por el deseo de indagar sobre la validez de la obra, re-lectura que se convierte en re-creación y prueba fehaciente respecto a los cambios y preocupaciones, tanto lingüísticos como "ideológicos", que operan en el Cortázar de hoy. De un Cortázar de gabinete y biblioteca, insensible a lo circundante-exterior y atento sólo a lo circundante-mental, hay un cambio hacia un Cortázar que piensa, escribe y corrige según escucha la radio—música *pop* y últimas noticias—dentro de su dragón Fafner (Volkswagen), a orillas del Ródano o en cualquier carretera del sur de Francia. Esta "corrección", entonces, es una verdadera convergencia o empalme de niveles narrativos; qualquier objeto o sonido (o la misma lectura de galeradas) sugiere concordancias con el pasado o presente del autor, quien nos dice: "a su modo el *Libro de Manuel* se interna por una ruta que nunca había sido la mía, cuenta una historia que pretende reflejar también nuestra historia de esta misma mañana, busca lo mejor posible esa convergencia" (p. 19). Entonces, y a diferencia

de Juan Goytisolo quien prefiere el largo plazo a lo inmediato, evitando de esa manera la "novela anual" (según aclara en la entrevista efectuada con J. Ortega, págs. 37-42), Cortázar opta por la "inmediatez del libro" ya que trata de nuestro *hoy* y *aquí*. En Cortázar tenemos una preocupación que desemboca en una ocupación: evitar semióticas y códigos especiales "y hablar de tanta cosa que habría que vivir de otra manera" (p. 20). En Goytisolo, por otra parte, tenemos a un escritor "quien aspira a penetrar en algo más que en el mundo de la edición," un novelista que destruye su obra anterior a favor de un arte lento, que cuestiona los patrones tradicionales y erige algo nuevo a partir del lenguaje; según Goytisolo, "cuando escribo, no invento situaciones, personajes o acciones, sino estructuras y formas discursivas" (p. 39). De aquí que *Juan sin tierra*, su novela actualmente en proceso, tenga como protagonista un "personaje lingüístico" que se desplaza continuamente en el tiempo y en el espacio.

Hay en *Convergencias*, además, dos relatos autobiográficos en los cuales España aparece como tema contral; uno de ellos escrito por Jaime Gil de Biedma y el otro por Carlos Barral. En el primer escritor hay un deslinde entre un pretérito-remoto (el Hogar, España) y un pretérito-reciente (la estancia temporal, las Filipinas), dos tiempos que inciden en la memoria de un apático pasajero cuyo vuelo tiene un destino fijo: Europa (España), el hogar, el pasado íntimo. Durante el vuelo (en tiempo presente), el narrador recuerda sus vagabundeos por las calles de Manila y la constante asociación que hace de ellas con las calles de varias ciudades españolas. ¿Qué motiva esta asociación? Los olores. Al momento en que el olfato pasa por barrios humildes o cerca de ropajes sudorosos, renace la evocación de un pasado íntimo cuyas cicatrices se creían cerradas. Pero a pesar de que los olores influyen directamente en la memoria del narrador, aquéllos nunca logran fundir el pasado (historia acumulada) con el presente (historia sin raíces). En el relato de Carlos Barral encontramos un viaje con el mismo destino (el pasado personal), pero por rumbos muy diferentes. Barral no parte hacia "Europa" o "España", sino de ésta hacia Calafell, pequeña población pesquera situada en la costa de Cataluña. Si el viaje de Gil de Biedma es un repliegue hacia España, el de Barral es un despliegue centrífugo hacia la provincia o región que está ahí esperando en el pasado; en este caso, el camino que lleva a Barral a su objetivo no son los olores sino el *lenguaje de la tribu*. Oriundo de un pueblecito marinero cuyo dialecto se compone de palabras con olor a mar y tradición, Barral evoca personas, amigos íntimos, que de alguna manera influyeran en su interpretación de la vida y del mundo. Estas personas, el Pere Xic, el Pau del Joanot, el Diononi, etc., eran "grandes habladores" de historias y cuentos que dejan una fuerte impresión en el joven Barral, aprendiz de "habladores" que se convierte luego en un escritor abrumado por los recuerdos. Su actividad: escribir y dar plena libertad a la memoria, la cual recoge palabras enmohecidas por el tiempo, la espuma de mar y la herrumbre de interrogantes anzuelos; estas palabras se interpolan luego en poemas y narraciones de un *hoy* envuelto por adherencias mediocres y "el progresivo encanallamiento". Lo que marca la división temporal es, como en Gil de Biedma, la guerra civil; antes de su irrupción, Calafell es el núcleo que une tribus de Onclos, Peres y Xics; después de la guerra, el *hoy* de la narración, sólo queda el recuerdo vital de un pasado que aún vive en la lengua calafellense. El *ayer* es aún recuperable a través de la palabra-dialecto y a precio de insularse en un léxico que "nombraba un mundo en trance de desaparecer" (p. 154).

Dejamos mucho sin comentar; *Convergencias* contiene, además, cuatro secciones sobre el surrealismo (tres estudios por separado de A. Coiné, J. Wilson y J. Marco, y una entrevista con Octavio Paz); un buen adelanto de lo que pronto será un libro sobre Borges, de Emir Rodríguez Monegal; partes entresacadas de varias novelas en preparación (J. Manuel Torres, Salvador Garmendía, Héctor Bianciotti, etc.); y varios poemas escritos ya sea con semióticas para iniciados (Lezama Lima, O. Paz), o con juegos de palabras e ingeniosas rimbombas (S. Yurkievich). Fuera de dos erratas en el índice (no incluye a Garmendía y a Loayza), *Convergencias* es toda una estética puesta al día, de penetrantes y compensadores discursos y de un buen criterio editorial. Es de esperar que Julio Ortega sea fiel a su promesa y que nos siga editando futuras *Convergencias* cuyo aporte sea del calibre de este primer volumen.

Roberto Cantú



CREATIVE SERIES

No. 1 – **Floricanto en Aztlán** is a collection of Alurista's earliest one hundred poems (1968-1969). Alurista has had a major impact on the Chicano movement through his poetry, symbology and views. His influence demands attention. His symbols del barrio, del chuco, de la Chicana, de la madre, and his interpretations of Aztec and Mexican symbols, are a call to action. His poetry is exuberant, nostalgic, angry, loving. The book is beautifully illustrated with sixteen original linoleum cuts prepared by Judith Elena Hernández. ($8.50 cloth)

No. 2 – **The Gypsy Wagon – un sancocho de cuentos sobre la experiencia chicana** compiled and edited by Armando Rafael Rodríguez. This collection features the unpublished short stories of a group of young authors whose work reflects a variety of situations and experiences which Chicanos face. Each author uses different approaches and styles; together they compose a unique sancocho de cuentos Chicanos. (Price to be determined)

No. 3 – **Chicano Poetry Anthology, 1968-1973** is a collection of Chicano poetry from various sources and authors. The publication, in process, will be one of the broadest and most diverse collections of Chicano poetry available. The anthology will reflect representative samples of a cross section of structural and thematic literary types and of geographical areas. (publication date: Spring 1974).

Aztlán Publications
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, Califaztlán 90024



Revista literaria de enfoque
crítico y creativo

dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

Volumen IV | Noviembre de 1973 | Núm. 1

ÍNDICE

(Precio de números atrasados: $3.00 dólares)

